

Thays Tonin

**OS FANTASMAS DA MODERNIDADE E AS IMAGENS
DISTÓPICAS EM QUADRINHOS E OUTRAS ARTES**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Santa
Catarina, para a obtenção do grau de
Mestre em História, sob orientação da
Prof^ª. Dr^ª Maria Bernardete Ramos
Flores.

Florianópolis
2015

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.**

Tonin, Thays

Os fantasmas da modernidade e as imagens distópicas em quadrinhos e outras artes / Thays Tonin ; orientadora, Maria Bernardete Ramos Flores - Florianópolis, SC, 2015.

162 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui referências.

1. Imagens. 2. História. 3. Quadrinhos. 4. Historiografia. 5. Aby Warburg. I. Flores, Maria Bernadete Ramos. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Bernardete, por não desistir de me convencer que *o que vejo também me olha*, inelutavelmente.

A minha mãe, pai e irmão, por acreditarem. E acreditarem de novo.

Ainda a meu irmão, Giancarlo, por lembrar-me que em se tratando de acasos, entretanto, entre tantos, entre todos, alguns são menos que outros.

A Fabiano Garcia, por tudo que me fez por à prova. Das ideias às entranhas.

A Aline Dias da Silveira, por não me deixar esquecer que a sorte é fugaz.

Aos *abelardos*, mestres e teóricos das letras e suas poesias que fizeram dessa dissertação uma *experiência*, em tantos e quantos sentidos possíveis.

A Fernando e Cláudio, conterrâneos, por me trazerem à Florianópolis, um pela presença e outro pelas palavras, ambos pelo afeto. E a Mauana, que em uma conversa matutina foi o incentivo necessário que leva-me agora para o outro lado do atlântico.

A Marília, por ser, sempre. E sempre.

E sendo assim, aos amigos-amores e aos amores-amigos, por serem parte da construção de um outro olhar, de um outro viver, de um outro amar. Das minhas ideias, transbordam todos e cada um de vocês.

Devo este trabalho e os caminhos que daqui se abrem a todas estas presenças, e tantas outras mais.

O real precisa ser ficcionado para ser pensado.
RANCIÈRE, 2009.

[toda imagem] nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens.

SAMAIN, 2012.



MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 1. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

RESUMO

Cinema, literaturas, obras plásticas... quadrinhos. Quais os caminhos para falar da imanência histórica das artes, das imagens? Como falar da própria operação do historiador ao escrever sobre elas, ao questionar suas temporalidades, sobrevivências e formas? Este trabalho propõe pensar algumas das produções artísticas que projetam futuros distópicos como meio para falar de *pathos*, de valores e pensamentos de uma época em que ressonam outros tempos. Em outras palavras, pensar historicamente os *sintomas* do século XX presentes nas formas artísticas; seus projetos e aflições, angústias e sentidos expressos sob forma, traço, cor e movimento, iniciando um debate sobre a relação entre representações arquitetônicas e cenários destes futuros distópicos e os debates modernos sobre liberdade x autoritarismo, progresso, soberania e racionalidade x sensibilidades, religiosidades, e arte x ciência. Com as artes enquanto meio para pensar esse “recorte sensível” (RANCIÈRE, 1995), essas formas expressivas *pathológicas* (LACERDA, 2013), tento envolver a história e a arte para falar de temporalidades das imagens e de *fantasmas* (WARBURG, 1929), e para falar das artes como forma de pensamento, que pensam e fazem pensar o contemporâneo (SAMAIN, 2002; AGAMBEN, 2015). Trazendo discussões de autores como Giorgio Agamben, Lou-Andreas Salomé, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Jacques Rancière, Didi-Huberman, Emmanuel Alloa, e principalmente as questões levantadas e a “ciência sem nome” de Aby Warburg, esse trabalho tenta iniciar um debate, e não concluir. Entre suas proposições estão a cartografia de imagens sintomáticas, de formas que expressam as relações entre as próprias formas artísticas, entre elas e diferentes tempos, entre elas e sua imanência histórica. Dentre as obras que aqui serão trabalhadas estão as histórias em quadrinhos “Terminal City”, “V for Vendetta”, “Watchmen”, “Slash: Guerreiro do apocalipse” e “Visões de 2020”. Estão também filmes como “Metrópolis”, “Mad Max”, “1984” e outros. Por fim, este trabalho anseia por propor uma história com imagens, uma história *por* imagens visuais, onde pressupõe a impossibilidade de falar sobre uma especificidade artística isolada de outras formas de arte. Os capítulos encontram-se divididos da seguinte maneira: no primeiro, apresenta o que se chama de “imagens distópicas” (em histórias em quadrinhos, filmes e literaturas) somando-se ao debate sobre o conceito de distopia e utopia; no segundo capítulo, apresenta as questões referentes aos “fantasmas da modernidade”, os sintomas do século XX sob a forma de imagens artísticas, para então, no terceiro capítulo

decompor a perspectiva teórica e sua herança intelectual, demonstrando o modo pelo qual as imagens artísticas se transformam em fontes por um viés warburgiano - de uma perspectiva antropológica para pensar as imagens em uma “história psicológica ilustrada do espaço intermediário entre ímpeto e a ação” (WARBURG, 2014).

Palavras-chave: Imagens. História. Quadrinhos. Historiografia. Aby Warburg.

ABSTRACT

Cinema, literature, paintings... comics. What are the ways to speak of historical immanence of the visual arts, of the images? How to speak of the proper operation of the historian to write about them, to question their temporality, their *survivals* (DIDI-HUBERMAN, 2013) and forms? This work analyzes some of the artistic productions that take place in dystopian futures as a means to speak of *pathos*, values and thoughts of a time and its inherent temporalities. In others words, this work tries to think historically the *symptoms* of the twentieth century presents in the artistic forms; its projects and afflictions, anguish and senses expressed in form, dash, color and movement, initiating a debate about the relationship between architectural representations and the scenarios of these dystopians futures; modern debates about freedom \times authoritarianism; progress, sovereignty and rationality \times sensitivities and religiosities; art \times science. The arts here are a way to think about the "sensitive crop" of the society, (Rancière, 1995), about expressive *pathological* forms (Lacerda, 2013) and to try to involve the history and art to talk about the temporality of images and *ghosts* (WARBURG, 1929), but also to speak of the arts as a way of thinking, as a subject, and a way to think the contemporary (SAMAIN, 2002; AGAMBEN, 2015). Bringing Authors as Giorgio Agamben, Lou-Andreas Salomé, Walter Benjamin, Maurice Blanchot, Jacques Rancière, Emmanuel Alloa, Hans Belting, Didi-Huberman and especially the issues raised and the "science unnamed" (AGAMBEN, 2015) of Aby Warburg, this work try to start a debate, and not finish. Among, his proposals are mapping symptomatic pictures, and forms that Express the relationship between their own artistic forms, between them and different times, and between them and their historical immanence. Among the works that will be worked here are comic books such as "Terminal City" V for Vendetta, "" Watchmen, "" Slash: Apocalypse Warrior "and" Visions 2020 ". Are also movies like "Metropolis," "Mad Max", "1984" and others. Finally, this paper longs to propose a story *with* pictures, a story *by* visual images, which implies the impossibility to talk about an artistic specificity isolated from other art forms. The chapters are divided as follows: the first, presents what is called "dystopian images" (in comic books, movies and literature) adding to the debate about the concept of dystopia and utopia; the second chapter presents the issues related to the "ghosts of modernity", the symptoms of the twentieth century in the form of artistic images, and then, in the third chapter decompose the theoretical perspective and intellectual heritage,

demonstrating the way in which artistic images are turn into sources for a warburgiano bias - an anthropological perspective to think about the images in a "psychological illustrated history of the space between impulse and action" (WARBURG, 2014).

SUMÁRIO

NOTAS INTRODUTÓRIAS	15
CAPÍTULO 1 - ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: POSTURAS, CENÁRIOS, CAMINHOS	43
POSTURAS UTÓPICAS, POSTURAS DISTÓPICAS: PARADIGMAS DE PENSAMENTO	43
CENÁRIOS DISTÓPICOS	52
IMAGEM-SINTOMA, IMAGEM-FETICHE?	72
CAPÍTULO 2 - OS FANTASMAS DA MODERNIDADE: PROJETOS, SÍMBOLOS, SINTOMAS	82
COMPREENSÕES DE MODERNIDADE(S)	82
ADENDO: SOBRE HOMENS, HUMANIDADE E MULHERES. ...	102
REPRESENTAÇÕES ARQUITETÔNICAS:	103
AS SOBREVIVÊNCIAS DAS DISTOPIAS	103
CAPÍTULO 3 - SOBRE BIBLIOTECAS E HERANÇAS TEÓRICAS: O LUGAR DAS ARTES NA HISTÓRIA, O (SEM-)LUGAR DAS HQS, E OS LUGARES EFÊMEROS DAS IMAGENS.....	117
ENTRE HISTORIADORES: DO CAMINHO PARA A CONSAGRAÇÃO DAS ARTES COMO OBJETO	120
OUTROS CAMINHOS PARA AS ARTES	126
(SOBRE) CONSIDERAÇÕES (E) FINAIS	140
FONTES	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	155

NOTAS INTRODUTÓRIAS

Acerca de um texto de (im)posturas e (contra-)tempos

*Imaginação querida, o que sobretudo amo em ti é
não perdoares.*

André Breton

*No lugar onde caiu uma voz, onde faltou o sopro
da respiração, um minúsculo sinal está suspenso,
em cima. Sem outro suporte além desse, hesitante,
o pensamento aventura-se.*

Giorgio Agamben

1.

Veja só: eis que inicio este trabalho escolhendo para a epígrafe um *quadrinho*, para a primeira referência um literato, para o “objeto” as formas artísticas, para o caminho filósofos, historiadores *da arte*, pensadores da estética, da psicanálise, para então, ao falar de imagem... falar de história – de histórias, de um campo de saber e seus tempos, de sintomas de uma época sob a forma expressiva das artes. Não há dúvida que tento propor, com certa expectativa, a compreensão de que o pensamento não respeita fronteiras disciplinares, nem especificidades artísticas. Alego tal ponto-chave não só em relação aos meus pensamentos que ocasionaram este trabalho (a pesquisa, o “mapa”, o texto final), mas também como afirmação desta rede que ultrapassa os muros das especificidades como parte *imanente* das produções artísticas, das produções acadêmicas, das produções de sentido. Quem sabe por isso, antes de falar de quadrinhos, falo de artes. Antes de falar de modernidade, falo de temporalidades. Antes de falar de história, falo da própria operação da escrita.

Pois bem. Se o pensamento não pode ser enquadrado em disciplinas, e as artes, como tal, também não, o que quero dizer em outros termos? Que “os livros falam sempre de outros livros”¹, nos levam a outros escritos, outros ditos, assim como toda imagem “nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de

¹ Cf. ECO, Umberto. Pós-escrito a *O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. p.20.

outras imagens”². Ou, ainda, é possível dizer: que todo pensamento nos leva a outros pensamentos, tal como uma montagem, um engrama³, e nestas tantas relações carrega inconstantes sentidos, historicamente possíveis e indissociáveis do *domínio sensível*, “a esfinge com a qual toda a época histórica tem sempre de medir-se”⁴.

Tento dizer, afinal, que as conexões aqui feitas foram levadas umas as outras, assim como uma montagem a-linear, de pensamentos sob suas diversas formas e meios - fotografias, literatura, cinema, quadrinhos, tratados filosóficos, históricos... tantos quanto minha memória (in)voluntariamente conseguiu. Este pensar é também “afirmação do acaso, afirmação em que ela [a memória] se relaciona necessariamente – infinitamente – consigo própria pelo aleatório (que não é fortuito)”⁵. Pensamentos que somam-se, retomam-se, tal como em uma conversa infinita⁶ que nos leva novamente e sempre a novas imagens.

E por que a visível insistência em falar em “pensamento”? O termo “pensar” é, quando sinônimo de processos reflexivos, em meio ao jogo da linguagem, o que mais quer escapar ela, o que mais provoca desconforto em trabalhos acadêmicos. Seu pressuposto é o movimento, o processo incomensurável, “livre” para associações até submetido à troca de meio, ou seja, até transferir-se para a linguagem – “da prisão que é para nós a palavra”⁷. Além disso, se “todo ato de pensamento acabado, para o ser – ou seja, para poder referir-se a qualquer coisa que está fora do pensamento -, deve dissolver-se inteiramente na linguagem”⁸, equivale dizer que há pensamento em cada forma de escritura. É pensamento toda e cada forma artística (e outras formas

² SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. In: SAMAIN, E. (org.) *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p.34-35.

³ Termo muito usado por Aby Warburg para uma forma de memória que “se enraíza em experiências e comoções muito intensas, que penetram na subjetividade e permanecem armazenadas, podendo afluir posteriormente”, como define Waizbord, na apresentação do livro de Warburg “História de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências” (2015).

⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013. p.84.

⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: A experiência limite*. . São Paulo: Escuta, 2007. p.118.

⁶ Para utilizar-me do criativo título do livro de Blanchot (nota anterior).

⁷ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Op. Cit., p.100.

⁸ Ibidem, p.100

também), e sendo assim o termo envolve tanto o fenômeno cognitivo⁹, quanto a tradução para outro meio¹⁰: como já dito, as palavras, as imagens... os escritos, as artes.

As artes são formas de pensamento que tomaram outro corpo, e graças à materialidade de que são feitas, desencadeiam elas mesmas “pensamentos sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens”¹¹. Qual as potencialidades de pensá-las então como forma de pensamento? Como levanta Samain¹², a primeira é o fato de que as imagens nos oferecem algo para pensar: “ora um pedaço de real para roer, ora uma faísca de imaginário para sonhar - não basta pensar para ver; a visão [já] é um pensamento condicionado”¹³. Segundo, que “toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, veicula pensamentos”¹⁴ daquele que a produz e daqueles que a olham e, sob essa condição, intervém nas “mensagens” possíveis, misturando fantasias, delírios, vontades... enfim: “toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos”. Em terceiro lugar, toda imagem é uma “forma que pensa”, pois a imagem participa de histórias e de memórias que a precedem¹⁵. As artes são formas pensadas, que fazem pensar e pensam, porque estão “vivas”, tal como sujeitos, dialogam diretamente com quem as olha, não precisam de um *autor-tradutor*, (são sujeitos-

⁹ SCHÖPKE, Regina. “pensamento”. In: _____. *Dicionário filosófico. Conceitos fundamentais*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. P.189.

¹⁰ Hans Belting em seu livro “Antropologia da imagem” levanta essa divisão, apenas teórica, para facilitar o modo pelo qual nos relacionamos com as imagens mentais (os pensamentos, a criação de imagens visuais ainda sem meio material), e os meios, compreendendo a diferença entre por exemplo o *meio* filme, quadro, quadrinhos e etc, e as imagens que passam por eles e chegam à nós. O meio dá a presença material da imagem, mas não confunde-se com ela (mesmo que não se separe também). Cf. *Antropologia da Imagem*. Lisboa: KKYM, 2014. p.9-77.

¹¹ COLI, Jorge. “Arte e Pensamento”. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (orgs.) *Encantos da imagem*. Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010. p.209.

¹² SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. In: _____. (org). *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p.21-36.

¹³ Ibidem, p.22.

¹⁴ Ibidem, p.22-23.

¹⁵ Ibidem, p.34-35.

objetos, objetos-sujeitos) e nos olham de volta, fugazes, saltitantes e em um piscar, anacrônicas.

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. [...] Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto operação fendida, inquieta, agitada, aberta.¹⁶

Então, por fim, *pensar* meu “objeto” e falar em *pensamento* é supor essas intrincadas relações, e a necessidade de visualizá-las. Defende Foucault que “as categorias universais da lógica não estão aptas a dar conta adequadamente da maneira como as pessoas realmente pensam”, porém, “[...] há uma via, uma pista - talvez muito estreita -, a do historiador do pensamento.”¹⁷

Imagens, pensamentos e história. É entre estes três conceitos que o presente trabalho se encontra. É precisamente deste “entre” que não podemos sair ao falarmos de formas artísticas. Ao falarmos de sintomas, de fantasmas, de sensibilidades de uma época. Ao falarmos de temporalidades, de distopias e, por fim, de quadrinhos.

2.

*A traição das imagens*¹⁸. Título da obra de Magritte, inspiração e questão incontornável desta dissertação. Teoria sob a forma de uma imagem, filosofia sob a forma de arte, feita de tela, tinta e gesto. Reproduzida incansavelmente e retomada por seus amantes na tentativa de demonstrar como uma só imagem tem o potencial de nos fazer imaginar o que palavras e palavras em páginas e mais páginas não conseguem por fim dizer. Dizer este tal caráter enganoso, sintomático e anacrônico que constitui as imagens artísticas. Dizer o intraduzível que é a relação entre o visível e o dizível. Entre o enunciado “isto não é um

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.77.

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p.296.

¹⁸ René Magritte. *Trahisson des images*, 1929. Huile sur toile – 59 x 65 cm. Los Angeles County Museum. Reprodução: Catálogo Taschen, Marcel Paquet. “René Magritte 1898-1967. O pensamento tornado visível”. Alemanha, 2000. p.9.

cachimbo”, e a imagem que nos remete ao oposto, confundindo-nos. Por que naqueles signos, naquele ícone, naquele traço e cor, vemos o objeto cachimbo? Mas afinal, como pergunta Magritte: podemos enchê-lo?

“Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece”¹⁹. *A traição das imagens* traz à tona variados debates, e a partir dela podem-se questionar os próprios conceitos tão retomados em diferentes discussões – representação, arte, forma e linguagem. Com ela, além disso, é possível ir além desta “velha dúvida sobre a capacidade mimética das imagens”²⁰, e levantar problemas que não só os artistas surrealistas propuseram, mas também questões para além das vontades de Magritte, para outras formas de imagens, para outras provocações.

É possível falar em linguagem dos quadrinhos? Ao olharmos para recentes publicações no campo das artes visuais, “sim” é a resposta imediata²¹. Acontece, porém, paradoxalmente, o caminho inverso ao vermos debates sobre outras formas artísticas – literatura, principalmente. Enquanto na temática das HQs, ainda existem manuais de “como lê-las”, “como desvendá-las”, “como fazê-las”²², quais suas reconhecíveis formas, como ainda se fazem das histórias em

¹⁹ MAGRITTE, Renè. “Duas cartas de René Magritte”. In: FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz&Terra, 2014. p.75.

²⁰ MORAES, Eliane R. Pós-facio. In: BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre: LP&M, 1987. p.307.

²¹ Como o exemplo mais recente, gostaria de citar os lançamentos de livros das Jornadas internacionais de histórias em quadrinhos, ocorrida na USP, em agosto de 2015:

VERGUEIRO, Waldomiro. SANTOS, Roberto Elísio dos. (org.) *A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética, linguística e semiótica*. São Paulo: Ed.Criativo, 2015.

(Reedição comemorativa): CAGNIN, Antonio Luiz. *Os Quadrinhos: linguagem e semiótica*. São Paulo: Ed. Criativo, 2014.

SOUZA, Alex de. *Moacy Cirne: O gênio criativo dos quadrinhos*. Série Recordatório. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

NETO, Elydio dos Santos. SILVA, Marta Regina Paulo da. *Histórias em quadrinhos e práticas educativas: Os gibis estão na escola, e agora?* São Paulo: Criativo, 2015.

²² Não uso esses termos à toa. Refiro-me a livros cânones como: “Para ler os quadrinhos” de Moacy Cirne, “Leitura dos quadrinhos” de Paulo Ramos, “Para ler Pato Donald” de Ariel Dorfman e Armand Mattelart, “Desvendando os quadrinhos”, de Scott McCloud, “Quadrinhos e Arte sequencial” de Will Eisner, “Quadrinhos: linguagem e semiótica” de Antonio Cagnin, dentre outros.

quadrinhos? É necessário, pois, falar nesta linguagem? Quais os argumentos que “obrigam” os especialistas da área a continuar consagrando a linguagem das HQs, isolando-as de outras? Quais as funções para dar “forma” aos quadrinhos além de institucionalizá-los como arte (uma concepção de arte), e então como objeto de pesquisa, em um processo pelo qual os críticos de outras formas ansiaram tanto por sair?

Enquanto desde obras como a de Magritte, o campo das artes visuais vê-se em debate sobre a institucionalização das formas artísticas, os quadrinhos e seus debates têm uma temporalidade própria. Essa história aquém e isolada das discussões de outras formas artísticas tirou dessas imagens o caráter de arte até início dos anos 70, e continua a excluí-las de trabalhos importantíssimos sobre as artes e sobre esse arquivo imaginal, essa “cosmologia de imagens”²³, “memória de imagens, constituída pelas representações visuais e mentais do mundo, que todos carregamos, transmitida como que em herança, social e individual”²⁴. Parte indissociável da experiência humana, da qual, aqui, sob a problemática das distopias modernas e seus fantasmas soturnos, os quadrinhos vão demonstrar estar – independentemente de seus dispositivos de linguagem.

3.

... o pensamento como jogo do mundo, o texto como fragmento.
Maurice Blanchot.

Notas em fragmentos, fragmentos em notas. Ao invés de uma introdução, notas introdutórias. Como em uma colagem, como em uma montagem, na ordem e tempo que se deseje ler. Um escrever que vejo como experiência, que encontra-se entre a vontade de tornar coesa tal narrativa, tal raciocínio, e ver-se renunciá-lo a cada piscar de um novo pensamento, nova relação, tornando o ato de escrever esse processo

²³ WARBURG, Aby. “Introdução à mnemosine”. In: _____. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.363.

²⁴ PESAVENTO, Sandra J. “imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: PESAVENTO, Sandra J.; RAMOS, Alcides Freire.; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Imagens na história*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. p.19.

sempre descontínuo. “Fala única, solitária, fragmentada, mas a título de fragmento, já completa, inteira nesse despedaçamento e de um brilho que *não remete a coisa alguma estilhaçada*.”²⁵. Fragmentos que levam a outros fragmentos, novamente.

Escrever acontece entre apagar e reescrever, entre iniciar e retomar em dias e humores diferentes. Os pensamentos se conectam e desconectam a cada novo gatilho ativado, em um piscar, da teoria, para as imagens, para a literatura: “*há um minuto, antes que lhes ocorresse este caso, vocês eram um outro; não só um, mas eram também cem outros, cem mil outros. [...] meus caros, a verdade é esta: tudo são fixações. Hoje vocês se fixam de um modo e amanhã, de outro*”.²⁶

Além disso, pois é impossível dizer tudo a um só tempo, de uma só vez, por maior que seja a vontade ou o esforço. Ininteligível ficaria um texto que o tentasse fazer. De certo modo, essa é uma potência que só as imagens parecem-me ter. Tudo que aqui escrevo tem por finalidade refletir e justificar um mapa de imagens²⁷ que vejo e que me olha, “imagens coletivas”, “fundo imaginal”, “horizonte (in)visível”²⁸. Enquanto esse mapa pode ser visto, inteiro em um só momento: todas as imagens em conjunto, quase no mesmo segundo; o escrever é linear, narrativo, e requer mais tempo.

Então, sob tal impossibilidade, formo uma “introdução” em notas que trazem a quem as leem as questões que pulsam por todo este trabalho (tanto em conteúdo – montagem de imagens; quanto em forma – a da montagens de pensamentos), retomadas em cada capítulo (ignorando seus contra-tempos e contra-dizeres, eis “a exigência do fragmentário”²⁹), em diálogo com quem me torna leitora, com quem faz o ofício de escrever indissociável da condição de leitor. Indissociável de memórias, de imagens. Indissociável de heranças intelectuais, críticas da própria possibilidade de (como) dizer, de pôr-se como intérprete, crítico, conhecedor, produtor ou narrador, de questionamentos que não cansam de serem revisitados, de clássicos que nunca terminam de dizer o que

²⁵ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*: A experiência limite. . São Paulo: Escuta, 2007. p.115.

²⁶ PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p.46-47.

²⁷ Refiro-me ao mapa de imagens disponível na página 41.

²⁸ Os três termos são de Hans Belting. Cf. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

²⁹ BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita*. Op. Cit., p.115.

nos têm a dizer³⁰.... Indissociável, por fim, da própria esquizofrenia do pensamento ocidental, diagnosticada por Aby Warburg, dessa cultura onde o conhecimento “está cindido entre um pólo estático-inspirado e um pólo racional-consciente, sem que nenhum dos dois nunca consiga reduzir integralmente o outro”³¹.

Contudo, há também possibilidades que só o texto nos traz: o de tentar participar da interpretação, de demonstrar mais demoradamente a operação pela qual é necessário passar para apreender, refletir as dicotomias modernas. Essas que regem nosso pensamento, ainda hoje.

O texto, o escrito, é também pensamento e, como tal, também potência. Mesmo que, enquanto potência, este pensar seja “por um lado, *potentia passiva*, passividade, paixão pura e virtualmente infinita, e por outro lado *potentia activa*, tensão irreduzível em direção á conclusão, passagem ao ato.”³²

Este ato de montar um texto, este ato de montar um mapa de imagens.

4.

Posturas. Há no ofício do historiador (da historiadora), no escrever, (im)posturas – umas mais visíveis que outras, entre metáforas, alegorias e notas de rodapé. A história enquanto campo, tema e “objeto” vê-se obrigada a usá-las. Metáforas curiosas como a de Didi-Huberman, dizendo-nos que o historiador, ao propor-se pensar as artes (ou, acrescento, qualquer outro tema), não faz um trabalho de luto, não pressupõe revelar a necessidade deste escrito para a história por pensar tal objeto enquanto morto e disposto em uma mesa para ser dissecado, “nisso só um historiador [...] ingênuo acreditaria, imaginando uma história que extraísse seus pressupostos apenas de seus próprios objetos de estudo”³³. A história é (em mais uma metáfora) “viva”, seus meios para se falar dela(s), também – tal como as memórias, artes, etc..

³⁰ Cf. CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.11.

³¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: A palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. p.12.

³² AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Op. Cit., p.54.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 p.16.

Entendo assim por pressupor homens e mulheres que a fazem estar sempre por reler, por recriar, por “ver” novos sujeitos, por criar novas questões, e por nunca terminar de dizer o que tem para dizer³⁴, por novas vozes, novos olhares. Viva pois inconclusiva. Não esgota nenhum tema, não implica tal ingenuidade.

Além disso, ambos os termos, tanto “história” quanto “arte” haverão sempre de ser questionados. E o historiador que se dedique a ambos, encontra-se em meio a enganos redobrados: “o da imagem, e aquele da escrita; da própria escrita e da escrita sobre arte e imagem que fazem parte da vida e da sobrevivência da arte”³⁵. Envolto em posturas. Trata-se, para a prática do historiador, de um problema árduo:

porque uma tomada de posição quanto a um único elemento incita a uma tomada de posição quanto a todos os demais: não há história da arte sem uma filosofia da história - ainda que espontânea, impensada - e sem uma escolha de *modelos temporais*; não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de *modelos estéticos*.³⁶

Sendo assim, este texto é também sobre *gestos*. “Gestu” da origem em latim³⁷, é antes, movimento do corpo, das mãos, cabeça e olhos para exprimir ideias ou sentimentos, na declamação ou conversação. Gesto é também, para Agamben, a (não-) presença da função-autor, que diferencia os textos literários e sua própria realidade e os textos acadêmicos e seus discursos. Gesto é o termo que nos ajuda a pensar o movimento da escrita e da leitura (ambas como operações que *criam*), onde, antes de tudo, existe o meu gesto de escrever (que tenta expor ideias, ligações, posturas), e que só me faz permanecer neste texto

³⁴ Parafraseando o Italo Calvino, “porque ler os clássicos”. Cf. CALVINO, Italo. Op. Cit., p.11.

³⁵ FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. “Apresentação. Encantos da imagem: entre história e arte.” In: _____. (orgs.). *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau: Letras contemporâneas, 2010. p.13.

³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Op. Cit., p.16

³⁷ Dicionário Aurélio. “Gesto”: ges.to. Sm (*lat gestu*). Disponível em: (http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/definicao/gesto%20_972243.html) Acesso em: 10/08/2015.

depois de pronto exatamente como um gesto expressivo do qual, o leitor tem autonomia para interpretar, para apropriar³⁸.

As formas artísticas que aqui me utilizo, as imagens que neste trabalho demonstram os fantasmas da modernidade, não pressupõem seus autores, pelo contrário, antes da obra, não há artista, “é a produção que produz o produtor”³⁹, e os modelos interpretativos modernos que limitaram os sentidos à autoria, pretendendo que o intérprete último e suficiente seja o autor da obra⁴⁰ (ou as vozes e ideias que a ele impomos), aqui não tem função. Tais modelos interpretativos das artes partem de duas questões que pretendo de algum modo desacreditar: primeiramente, a relação direta que há entre sentido da obra, realidade, função, racionalidade e consciência do autor.

Em segundo lugar que formas artísticas tais como os quadrinhos e os filmes não são frutos de um gesto único, mas de diferentes mãos, ocupadas com momentos diferentes do processo de criação, de corpos com diferentes paixões, pulsões. Para o problema das imagens, dos sintomas nas imagens, das diferentes temporalidades nas imagens e desse processo e associações incessantes, pouco importa o autor senão como sua própria ausência, como somente o gesto que faz sobreviver as formas no tempo. Questionar desta forma as imagens nas artes é propor, como fizeram Warburg, Borges, Benjamin e Agamben,

um modelo cultural da história que tem muito mais a ver com o inconsciente histórico e com a sobrevivência de certas formas expressivas. Trata-se de um modelo que toma distância com relação ao esquema narrativo pautado por começo e recomeço, progresso e declínio, nascimento e decadência, a partir do qual sempre se retirou um mecanismo linear para explicar as influências e os modos de transmissão cultural.⁴¹

É certo que há tantas diferentes maneiras de escrever, há tantas diversas maneiras de narrar, legítimas em seus usos políticos sobre outras temáticas. É certo, também, que há outras maneiras de pensar os

³⁸ Cf. AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: boitempo, 2007. p.55-63.

³⁹ BLANCHOT, M. *Depois do golpe*. Ensaio precedido por O ir-e-vir Eterno (O idílio – A última palavra. São Paulo: Lumme Editor, 2012. p.85

⁴⁰ Ibidem, p.88.

⁴¹ ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004. p.10.

quadrinhos, de pensar a questão das distopias no século XX, de pensar as temporalidades e a própria escrita do historiador. Acontece, que diferentes questões e perguntas, dependem de diferentes posturas.

E se toda postura filosófica implica escolhas estéticas, sob o risco consciente que tal escolha apresenta, posiciono-me ao lado dos que consideram indissociável a história das artes (sobre tantos e incontáveis aspectos), e, se “poesia é o genérico de todas as artes” como dito por Nancy, ao lado dos que fazem questão de não esquecer o grau de poesia da e na história, de uma escrita que também é ato criador, passional, e de todos os diálogos possíveis entre *Clio* e *Calíope*. Já que, por fim, escrever assim não deixa de dizer o que tem para dizer, e acontece que, como se sabe, *Mnemosyne* é mãe de ambas as musas.

5.

Entendo esta dissertação como uma atitude heurística. Um trabalho que quer dizer: *há* outras maneiras de formular as questões sobre uma época, *há* outras maneiras de pensar a história, e se “uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristizados nela” e “esses movimentos a atravessam de fora a fora e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica-”⁴², *há* tempos nas imagens, e a história têm de se ocupar delas.

Heurística também, pois pressupõe o que o ato reflexivo tem de mais potencializador: o constante movimento, a inconclusão, “isto é, uma experiência de pensamento não precedida pelo axioma de seu resultado”⁴³, ou como dito por Foucault, escrever sem fim, visto que escrever “só vale a pena na medida em que se ignora como terminará”⁴⁴.

E por fim, pois, o próprio processo de organização dessas ideias em texto se deu quase conjuntamente com o momento que pulsaram em mim, *movimentaram-se*, já que na capacidade perceptiva “entram em jogo o saber, os afetos, as crenças...”⁴⁵. Tenho em vista também que esse texto é fruto da negação. Negação de meu projeto inicial, negação de minhas primeiras hipóteses-resultados, negação de posturas historiográficas, negação de estatutos. Foi ao negar tudo que escolhi

⁴² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem sobrevivente*. Op. Cit., p.33.

⁴³ FOUCAULT, Michel. Op. Cit., p.297.

⁴⁴ Ibidem, p.297.

⁴⁵ AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2012. p.77.

estudar, que vi imagens, pulsantes, intempestivas... e que hei de concordar:

Há outra maneira de formular a pergunta, de deslocar as coisas. Outro estilo, outro andamento. É perder, ou melhor, fingir que se está perdendo tempo. É agir de forma oblíqua, por impulso. É bifurcar de repente. [Porém] Não adiar mais nada. *Ir direto ao encontro das diferenças.*⁴⁶ [grifo meu]

Não adiemos mais. Aqui tento expor a diferença: se toda imagem resulta de movimentos, se toda imagem nos leva a outras profundidades, a outras imagens⁴⁷... Quais são as imagens que as representações distópicas nos levam a ver? Quais as imagens de homens, mulheres, sistemas de sociedades, cidades, espaços, e ideias, que nas distopias dos anos 1980 e 1990, nos “olham de volta”?⁴⁸ O que há para ser visto, sentido? Há história nas imagens, há imagens na(s) história(s). Mesmo que, infelizmente, como quem diz que a imaginação nada tem a ver com a experiência, as imagens pareçam ainda hoje estarem fora da *História*⁴⁹.

6.

O que é a imagem artística? O que diferencia o ato artístico de outro ato, de outra maneira de fazer? A imagem é um gesto. Gesto este que torna toda a história humana uma história da arte, das artes, das

⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Op. Cit., p.37

⁴⁷ Cf. nota 1.

⁴⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

⁴⁹ Fora, quero dizer, sob dois sentidos. Primeiro pelas imagens serem ainda “objeto” da ciência, isoladas de suas relações para serem analisadas até que se encontre sua interpretação, sua “mensagem original”, o sentido de sua autoria. Segundo, pois, ganharam o estatuto de fonte, mas não ganharam o estatuto de história. São reflexos da história, ilustrações de um tempo, e não acontecimento histórico em si. Não há novidade nessas suposições, todavia. Autores como Antonie Compagnon, Jacques Rancière, Aby Warburg, Jean-Luc Nancy, Samain, Roland Barthes, Raul Antelo, Jacques Aumont, Philippe-Alain Michard, entre outros, já levantam essas questões e invocam críticas das quais utilizar-me-ei incansavelmente aqui.

musas⁵⁰. Gesto da mão que é “el primer signo sensible que nos haya sido legado por el hombre y el arte”⁵¹.

É este gesto separador que marca o primeiro distanciamento entre homem e imagem, subjetividade desatada: “a arte “paleolítica” permite pensar a proveniência em termos de ponto de partida [...] apenas gestos que figuram como o dispositivo imaginante de um ponto de partida, de um lugar de separação da natureza”, e por fim, “da destinação do homem como sujeito imaginante, quer dizer, contranatureza”⁵². Continua Marie-José, este gesto é “ponto de partida da humanidade no lugar mesmo disso que esses traços indicam como sendo o cenário fundador de toda operação imaginal e icônica.”⁵³

De fato, essa postura que confunde o gesto artístico com a história da humanidade não é nenhuma novidade. Aby Warburg, na introdução de seu *Atlas Mnemosyne* (1929) já afirmava com clareza a arte como um gesto:

a criação consciente da distância entre si e o mundo exterior pode ser designada como o ato básico da civilização humana; tão logo esse espaço intermediário se torne o substrato da figuração artística, satisfazem-se as precondições para que tal consciência da distância possa se tornar uma função social duradoura”⁵⁴.

⁵⁰ Cf. BATAILLE, Georges. *Lascaux: o el nacimiento del arte*. Córdoba, Argentina: Álcion Editora, 2003.;

Cf. BLANCHOT, Maurice. “Nacimiento del arte.” In: *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1976.;

Cf. NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008.;

Cf. WARBURG, Aby. “introdução ao atlas mnemosine”. In: _____. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.;

Cf. MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

⁵¹ BATAILLE, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Córdoba, Argentina: Álcion Editora, 2003. p.17.

⁵² MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015. p.42-43.

⁵³ Idem, p.43.

⁵⁴ WARBURG, Aby. “Introdução à Mnemosine”.Op. Cit., p.363.

Estes gestos dão a (con)fundir arte e história, e eis dois saberes que sempre haverão de se encontrar, fundir, separar e reencontrar. E as artes, além disso, são como descreve *As Musas* de Nancy: singularmente plural e pluralmente singular [...pois,] o singular plural será assim a lei e o problema da arte.”⁵⁵ Eis porque este texto demonstra já de início seu fracasso em falar de uma forma artística sem falar de outras, sem falar de gestos, de sintomas, de expressão figurativa... de história. Eis o fracasso, ao meu ver, de quem tente falar de artes sem pensá-las como acontecimento, como imagem-gesto, já que, como define o filósofo bataillano Nancy, se é possível falar em um princípio da arte, “é a sua não totalidade irreduzível”⁵⁶, seu “ser singular-plural”:

Ser singular plural: estas três palavras fixas, sem sintaxe determinada – “ser” é verbo ou nome, “singular” e “plural” são nomes ou adjetivos, tudo se pode combinar -, assinalam por sua vez uma equivalência absoluta e sua articulação aberta, impossível de voltar a fechar sobre uma identidade. (...) O singular-plural (ou o singular plural) forma ao contrário a constituição de essência do ser: uma constituição que desfaz ou que desloca, em consequência, toda essência una e substancial do mesmo ser.⁵⁷

7.

No poder mágico e subversivo da imagem, no “espaço de imagens que procuramos” no obsoleto, segundo Benjamin (1985, p.34), abre-se “o mundo em sua atualidade completa e multidimensional, no qual não há lugar para qualquer ‘sala confortável’.

Maria B. R. Flores

⁵⁵ NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008. p.30. [tradução minha]

⁵⁶ NANCY, Jean-Luc. “Imagem, mimesis & méthexis”. In: ALLOA, Emmanuel. (org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.56.

⁵⁷ NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006. p.44 [tradução minha].

De certo modo, este trabalho remete-se a alguns mal-estares. O mal-estar da civilização “ocidental”, o mal-estar da *matematização* e aceleração do tempo⁵⁸, o mal-estar do binarismo moderno... incontornáveis dicotomias: consciente e inconscientes, liberdade e automatismo, progresso e atraso, arte e ciência. Antinomias como as entre poesia e filosofia, essa “velha inimizade”⁵⁹, nada têm de novas, porém transfiguram-se e tornam-se gritantes durante a modernidade, quando a questão do progresso e do conhecimento científico sobre o homem e o meio transformam-se em centrais: “a cisão entre poesia e filosofia testemunha a impossibilidade da cultura ocidental de possuir plenamente o objeto do conhecimento (pois o problema do conhecimento é um problema de posse, e todo problema de posse é um problema de gozo...)”⁶⁰.

Antinomias modernas, as quais partem de uma superestima do “novo”, da modernidade como sinônimo de progresso e bons presságios, da modernidade como oposição de atraso, de arcaico. No entanto, é importante destacar que “modernidade”, aqui, vai momentaneamente de encontro com a definição de “emergência de uma nova compreensão de mundo”⁶¹ no campo estético-filosófico. Sobre esse debate, perco-me no capítulo 2.

Neste recorte, tento trazer à tona a “atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna”: agitação e turbulência”, “expansão das possibilidades de experiência e destuição” e “fantasmas na rua e na alma”⁶². Eis Baudelaire, ícone exaustivamente citado, para dizer em suas palavras tanto o caráter deste momento, sua sensibilidade, quanto suas chaves (oposição lazer/trabalho, arte/ciência, por exemplo):

“A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.”

“...todos são representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, muito rara

⁵⁸ Cf. KOSELLECK, Reinhart. “Quão nova é a modernidade?” In: _____. Estratos do tempo. *Estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2014. p.209-222.

⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op. Cit., p.12.

⁶⁰ Ibidem, p.12.

⁶¹ JAUSS apud LIMA, Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p.142.

⁶² BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2007. p.27-28.

nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade.”⁶³

E se as utopias fazem parte da sensibilidade desta época, falemos delas.

Utopias são, a princípio, *paradigmas* e metáforas: “terra de todos e que é, ao mesmo tempo, uma terra de ninguém, pois é a terra do desejo de um mundo humano do homem-humano”⁶⁴, como diz-nos Carlos Lima ao fazer uma genealogia das utopias. Na sua origem, o termo já parece um paradoxo, um engano. Morus em 1516, ao utilizá-lo, partiu da palavra “nusquama”, lugar nenhum, do prefixo *ou* + *topos*, lugar. Acontece que na relação entre o termo e o pensamento moderno, ou, como já dito por Agamben, ele como o caráter da sensibilidade moderna, envolve na verdade uma concepção de utopia que é o do “lugar do ser da liberdade”, de um “lugar-outro”⁶⁵. Continuando a usar-me das palavras de Lima,

Na definição de Ernst Bloch, [...] é a insatisfação permanente, subversão permanente na busca do lugar-bom, do lugar-feliz, do eu-topos que condiciona a dimensão utópica. [...] Portanto, a utopia é a arqueologia do amanhã; o utopista é um arqueólogo do futuro. É este o sentido do filosofema de Ernst Bloch: “o amanhã vive já no hoje”. [...]

A história da utopia representa o *quantum* qualitativo de todos os sonhos dos homens para humanizar a vida, para tornar o mundo mais humano. Todas as épocas produzem um *quantum* qualitativo e um *quantum* não-qualitativo; o excedente utópico constitui a apropriação e a ampliação desse *quantum* qualitativo.⁶⁶

E se, ainda em diálogo com Lima, o primeiro produto utópico é a cultura⁶⁷, e a cultura é a “natureza humanizada pelo homem”⁶⁸, não é a

⁶³ BAUDELAIRE Apud BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 2000. p.24.

⁶⁴ LIMA, Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008. p.11.

⁶⁵ Ibidem, p.15.

⁶⁶ LIMA, Carlos. Op. Cit, p.16-17.

⁶⁷ Ibidem, p.17

⁶⁸ Ibidem, p.18.

toa que as distopias envolvem questões tão pulsantes deste período e suas binariedades insolucionáveis.

As distopias são também *mal-estares*? Ou sob esta perspectiva, são sintomas de uma época, projeções em um horizonte ficcional, de questões levantadas pelos projetos civilizadores modernos? Onde estão/são (n)o “caráter essencialmente utópico da sensibilidade moderna”⁶⁹?

Distopias surgem-nos como formação de imagens sobre e para além da realidade – uma experiência fora⁷⁰ – pois são *não-lugares* em futuros, em horizontes, em um devir; e remetidas à realidade - ou a ideia e (im)possibilidade de - de maneira tênue, entre sintomas de uma época, memórias, e gesto de criar, mas que falam sobre os medos e anseios humanos acerca da própria ideia de viver em sociedade, de presente, de futuro, de caos e barbárie ou de perfeição, ordem e civilização. Como já dito, “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”⁷¹. As distopias levam a pensar, a imaginar. A ver *vaga-lumes*⁷².

Esses futuros ameaçadores da experiência humana, esses temores devido à tecnologia, guerras, defesas de sistemas ideais de sociedade: todas alegorias que aparecem sob a forma de “cidades-cinemas”⁷³, e apresentam os medos e anseios “típicos dos americanos ou do homem moderno de modo geral”⁷⁴... Tantas ênfases a serem dadas aqui, entre moderno e americano como sinônimos, entre o adjetivo “cinema” e o cenário cidade, entre imagens de futuro e vontades de presente...

Outra definição de distopia, ainda da teoria do cinema, vem da possibilidade de dizer que há um subgênero intitulado *distopismo*, com a proposta de servir como crítica ao presente e advertência aos caminhos futuros: “Os filmes distópicos são dominados pelo pessimismo. No entanto, apesar da frieza da existência sob as ditaduras representadas, as histórias com frequência revelam uma possibilidade redentora, quando

⁶⁹ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Op. Cit., p.84

⁷⁰ Cf. LEVY, Tatiane. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

⁷¹ KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p.43.

⁷² Refiro-me a metáfora de Didi-Huberman. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

⁷³ BARROS, José D’Assunção. “A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX”. In: *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009. p.453.

⁷⁴ *Ibidem*, 453-454.

não uma completa inversão da distopia à utopia”⁷⁵. Levando em conta, porém, que essa divisão de gêneros tem um lugar: é uma divisão dada as produções hollywoodianas, e a um cinema dito “mainstream”. É interessante destacar com isso que o “subgênero” distopismo traz consigo outros signos habituais deste cinema: o personagem herói, a estrutura básica de apresentação do personagem – desenrolar do problema – clímax – e resolução. Dentro dessa estrutura podemos ver porque há interesse em recriar obras literárias com personagens messiânicos (ou heróis, ou ao menos “vanguardistas”, digamos), no cinema. Essas são imagens frequentes, imagens das quais já estamos habituados, reconhecemos com total facilidade. Eis aí o que há de comum, de semelhança, de estrutural nas diferentes formas de dar a ver essas histórias, esses cenários, sob as formas da literatura, cinema e quadrinhos.

Já a definição de distopia em literaturas é em termos gerais “geralmente interpretável como sinônimo de ‘anti-utopia’ e aplicado a uma obra que põe em causa ou satiriza alguma utopia ou que desmitifica tentativas de apropriação totalitária de um cenário”⁷⁶. Ampliarei essa apresentação no capítulo a seguir.

Importante acrescentar, contudo, que diferentemente do conceito de utopia como um paradigma moderno de pensamento, as distopias parecem em um primeiro olhar ter um lugar específico: nas artes; enquanto as utopias parecem ser parte da definição de correntes teóricas e tratados políticos sobre o homem e a sociedade. Enquanto o termo utopia abrange todas essas produções além de um caráter dado a certos trabalhos de pensadores do século XIX e XX, o conceito de distopia é usado ainda amplamente de modo fechado, específico, e envolve aparentemente uma relação direta com formas artísticas.

Todavia, cabe a questão: se as utopias são projetos modernos, as distopias são sintomas (sob a forma de arte) de seus fracassos ou de seus sucessos? Ou as distopias são também projetos? Em lados opostos da discussão, aparecem obras como a de Huyssen, ao dizer-nos que “as utopias do século XX – comunismo e fascismo, modernização e

⁷⁵ BERGMAN, Ronald. *Ismos pra entender o cinema*. São Paulo: Ed. Globo, 2010. p.118.

⁷⁶ CEIA, Carlos. “Distopia”. In: E-dicionário de termos literários. 2010. Acessível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=759&Itemid=2 Acesso em: 15/09/2013.

descolonização – fracassaram ou não cumpriram suas promessas”⁷⁷, e as de Flusser, ao afirmar seu oposto, onde o “sucesso do projeto moderno equivale a Auschwitz”⁷⁸. Porém, os campos não seriam a materialização de uma realidade distópica? Parece-nos que nosso “atual ‘mal-estar na cultura’ caminha nesse sentido”⁷⁹. Há, certamente, provocações a serem feitas.

E por fim, como dito por Flores - remetendo-se aos debates trazidos por Hartog e Rancière - há mais um mal-estar vivido na modernidade, vivido contemporaneamente. Fala-se de um mal-estar historiográfico sobre o anacronismo do tempo, de um tempo quicá rizomático.

Pensar uma configuração do tempo que afirma-o fora da cronologia linear, que afirma-o impuro, que questiona o caráter epistemológico ligado à ciência que a linearidade sempre produziu, que critica o caduco “pecado” do anacronismo entre historiadores, parece urgente, na medida em que quisermos lidar com a *experiência* histórica. “A multiplicidade das linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempo incluídos em um ‘mesmo’ tempo, é a condição do agir histórico”, diz-nos Rancière, pois há “acontecimentos, noções, significações que tomam o tempo de frente para trás, que fazem circular sentidos de uma maneira que escapa a toda contemporaneidade, a toda identidade do tempo com ‘ele mesmo’.”⁸⁰

8.

Se a visualidade compõe fundamentalmente a experiência ocidental, se a memória é imagética... e se “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer

⁷⁷ HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: museu de Arte do Rio, 2014. p.16.

⁷⁸ Cf. FLUSSER, Vilém. “2.O chão que pisamos”. In: _____. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p.19-27.

⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p.42.

⁸⁰ RANCIÈRE, Jacques. “o conceito de anacronismo e a verade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011. p.49.

política”⁸¹, como não falar das imagens que nos assaltam sem cessar? Como não vê-las fazer história(s), ser história(s), ter história(s)?

Warburg nos fala em fantasmas, em engramas, em formas expressivas que sobrevivem nas imagens, *em* diferentes temporalidades e *como* diferentes temporalidades. Nas obras que aqui trabalho, vejo formas que sobrevivem, que nos dar a ver questões de diferentes tempos, que nos dão a ver diferentes formas de imaginar. Formas relacionadas a valores: geometrização e ordem, simetria e conhecimento, céu, alturas, topos de pirâmides, “*triângulo com o vértice para cima* ▲”: civilização, erudição como valor e moral, divisão dos espaços como em um apartheid de classes sociais. Chão, terra, subsolos, profano ou “infernai”, mão-de-obra, crença e religiosidade, autômatos, “*triângulo com o vértice para baixo* ▼”, lugar “desgraçado”. Pentagramas e microcosmos, o homem como medida das coisas, círculos, obsessão pelo tempo, por relógios, por zepelins, por cidades, por futuros.

Simbolismos, ocultismos. Tão presentes, tão pulsantes. Entre intencionais e fantasmáticos. Como não vê-los com facilidade? Como não ver sobrevivências nas cidades-cinema distópicas, como não ver imagens que remetem a cânones das ciências, representações de mitos, narrativas de outros tempos, simbolismos?

Tantas imagens semelhantes, tantas formas a se confundir. Para quem não conhece as obras no mapa de imagens que aqui proponho, podem surgir inquietações: São as mesmas histórias? Mesmas obras? Autores em comum? Mesma década? De 1927, do expressionismo alemão no cinema, até os atuais lançamentos do cinema hollywoodiano, sobrevivem formas. Não iguais, não só realocadas. Mas como sintoma, *nachleben*⁸², abstração em outro traço, outro gesto. *Maneiras de fazer*

⁸¹ Ibidem, p.60-61.

⁸² Como explica Agamben, “nas mãos de Warburg, a iconografia não é nunca um fim em si”, mas sim a “identificação de um assunto e suas fontes, para a configuração de um problema que é, ao mesmo tempo, histórico e ético”. Por isso, Agamben irá definir que “O termo alemão *Nachleben*, usado por Warburg, não significa propriamente “renascimento”, como por vezes foi traduzido, nem “sobrevivência”. Ele implica a ideia da continuidade da herança pagã, que para Warburg era essencial”. Cf. AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: _____. *A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.116-117.

simbólicas ao representar (apresentar?) ideias. Imagens que dão a crer, e dão a ver⁸³.

Formas que já haviam sobrevivido de outros meios, outros tempos, como abstrações que figuraram valores, imagens pela qual o pensamento abstraiu, e na sua potencialidade poética, figurou virtudes, ideais, debates inteiros⁸⁴. Não é à toa a relação entre um pentagrama e um autômato que se passa por messias⁸⁵, o *circunponto* (“O”) e um homem “castrado” que contém na sua própria matéria todo o conhecimento lógico possível (e seus limites e impossibilidades)⁸⁶. Tantas outras relações possíveis, montagens possíveis, imagens que nos levam a outras imagens...

Rancière, bebendo nesses debates, fala-nos em sintomas. Sintomas de época. Como imagens, vemos os paradoxos da modernidade: “superstição do novo, religião do futuro, a mania teórica, o apelo à cultura de massa, e a paixão da negação”⁸⁷, resume Compagnon. Vão aparecer nestas distopias o modo pelo qual “a história moderna narra a si mesma com vistas ao desfecho a que quer chegar”⁸⁸, e aos desfechos que abomina. “Con las artes, lo que vuelve a ponerse en juego es el sentido del mundo”⁸⁹.

Os sintomas do século XX, os fantasmas da modernidade, as temporalidades das imagens. Um texto de imagens e as mil metáforas e alegorias possíveis, para fazer das imagens uma questão de conhecimento. Para fazer algo *queimar* entre história e arte... para fazer ver sobre o que não deixamos de falar, não cessamos de nos remeter... nem que seja, invariavelmente, sobre os limites do projeto moderno, e anacronicamente, sobre Auschwitz. Pois, haverá obra que fale sobre *liberdade e controle*, que não nos leve a pensar os limites deste debate? Que não nos leve, ao fim, a diferentes tipos de campos de concentração,

⁸³ Refiro-me as questões entre *crença e tautologia* apontadas por Didi-Huberman, ao pensarmos as artes. Retomo esse debate e sua fortuna no capítulo 3. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*.

⁸⁴ Cf. RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009. p.29.

⁸⁵ Refiro-me à obra *Metrópolis* (1927).

⁸⁶ Refiro-me ao Dr.Manhattan, da HQ “Watchmen” (1987).

⁸⁷ COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.12.

⁸⁸ *Ibidem*, p.11.

⁸⁹ Como descrito na apresentação do livro em espanhol de: NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. trad. Horacio Pons, Buenos Aires: Amorrutu, 2008.

a diferentes modos de objetificação do homem, a experiências-limites? Há como esquecer? Há razão em não esquecer?

“evento incomparável, inaudito, jamais visto, ocorreu recentemente e esvaziou o chão que pisamos. Auschwitz. Outros eventos posteriores, Hiroshima, os Gulags, não passam de variações desse primeiro. [...] Porque o que é tão incomparável, inaudito, jamais visto e portanto incompreensível em Auschwitz, é que lá a cultura ocidental revelou uma das virtualidades a ela inerentes. *Auschwitz é a realização característica da nossa cultura.* [...] Está no programa inicial do Ocidente. [...] A nossa cultura deixou cair sua máscara mistificadora em Auschwitz, e mostrou seu verdadeiro rosto”⁹⁰

“Pela primeira vez na nossa história é possível vivenciarmos concretamente a **utopia** inerente na nossa cultura. Pela primeira vez na nossa história podemos vivenciar que a **utopia**, em não importa que forma, para a qual tendemos é o campo de extermínio.”⁹¹

9.

Para finalizar o que aqui disponho como chaves de leitura, para dizer o que quero dizer, cito por fim neste início de caminho o primeiro livro acerca da relação entre a prática historiográfica e as artes que me foi entregue às mãos. Cito-o primeiramente pela memória afetiva, por afetar-me, por *encantar-me*⁹², mas também pois não há como dizer de outro modo, não há como reduzir, recortar. Não há também como não citá-lo por completo, assim como não se lê uma poesia pela metade:

⁹⁰ FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011. p.20-21-23.

⁹¹ Ibidem, p.24-25.

⁹² Tal como o nome deste livro. Cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (orgs.). *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau, SC: Nova Letra; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos – que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar. É cinza mesclada, mais ou menos morna, de uma multidão de fogueiras.

Ora, nesse sentido, “a imagem queima”. Queima com o “real”, ao que por um instante aproximou-se (como se diz, nos jogos infantis, “quente” por “o objeto escondido está logo ali”). Queima com o “desejo” que a anima, com a intencionalidade que a estrutura, com a enunciação, até mesmo com a urgência que manifesta (como quando se diz “ardo de desejo” ou “ardo de impaciência”). Queima com a “destruição”, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, esse do qual ela escapou e do qual, por isso mesmo, é hoje capaz de, ainda, oferecer o arquivo e a possibilidade visual aberta por sua própria consumação: verdade preciosa, porém, passageira, destinada a se extinguir (como a vela que nos ilumina e, ao fazê-lo, consome-se a si própria). Queima com seu “movimento” intempestivo, incapaz como é de se deter no caminho (como quando se diz “queimar etapas”), capaz como é de sempre se bifurcar, de ir bruscamente em outra direção (como quando se diz “arder de inquietude”). Queima com sua “audácia”, quando torna impossível todo retrocesso, toda retirada (como quando se diz “queimar as pontes” ou “queimar as naus”). Queima pela “dor” da qual surgiu e que ela, por sua vez, produz a quem tiver tempo de se envolver. Finalmente, a imagem queima pela “memória”, isto é, queima mesmo que não seja nada além de cinza: é um modo de declarar sua essencial vocação pela sobrevivência, por aquilo “apesar de tudo”.

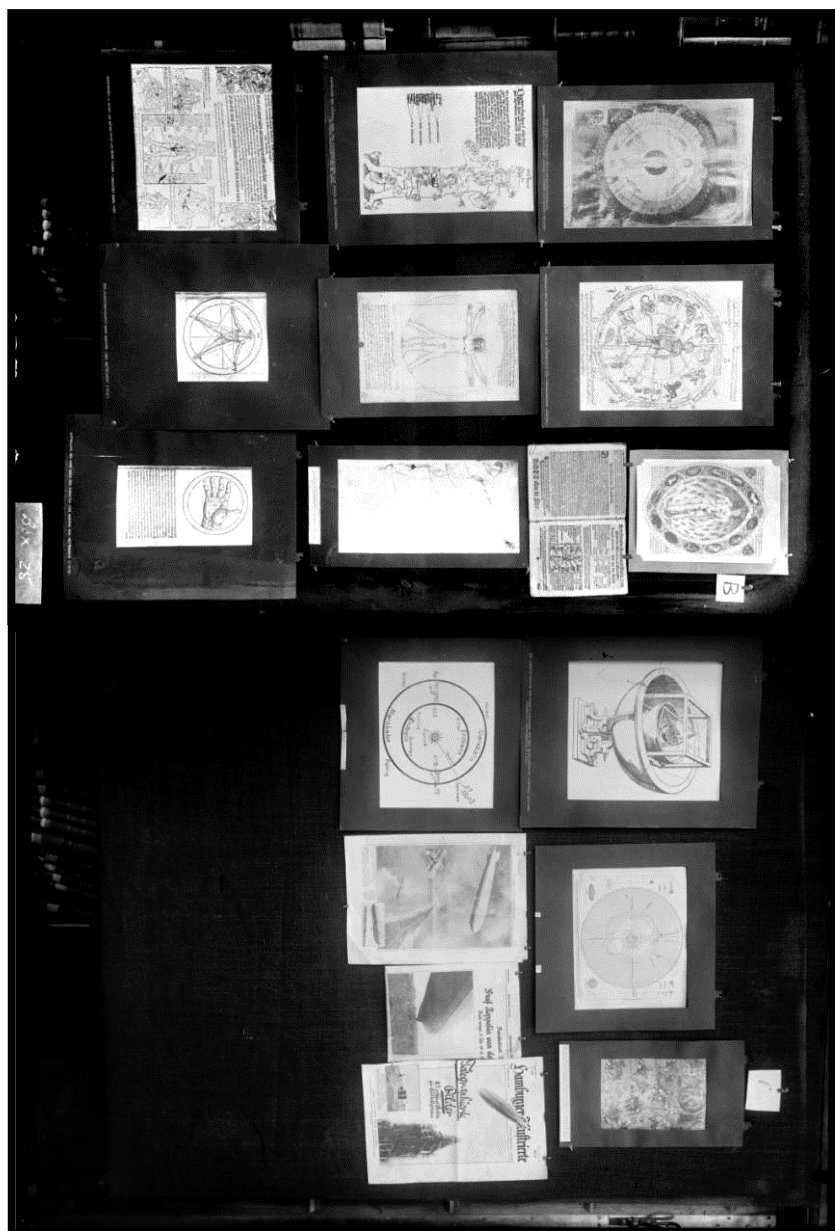
Enfim, não há como não dizer:

*... algo queima (algo teima) entre história e arte.*⁹³

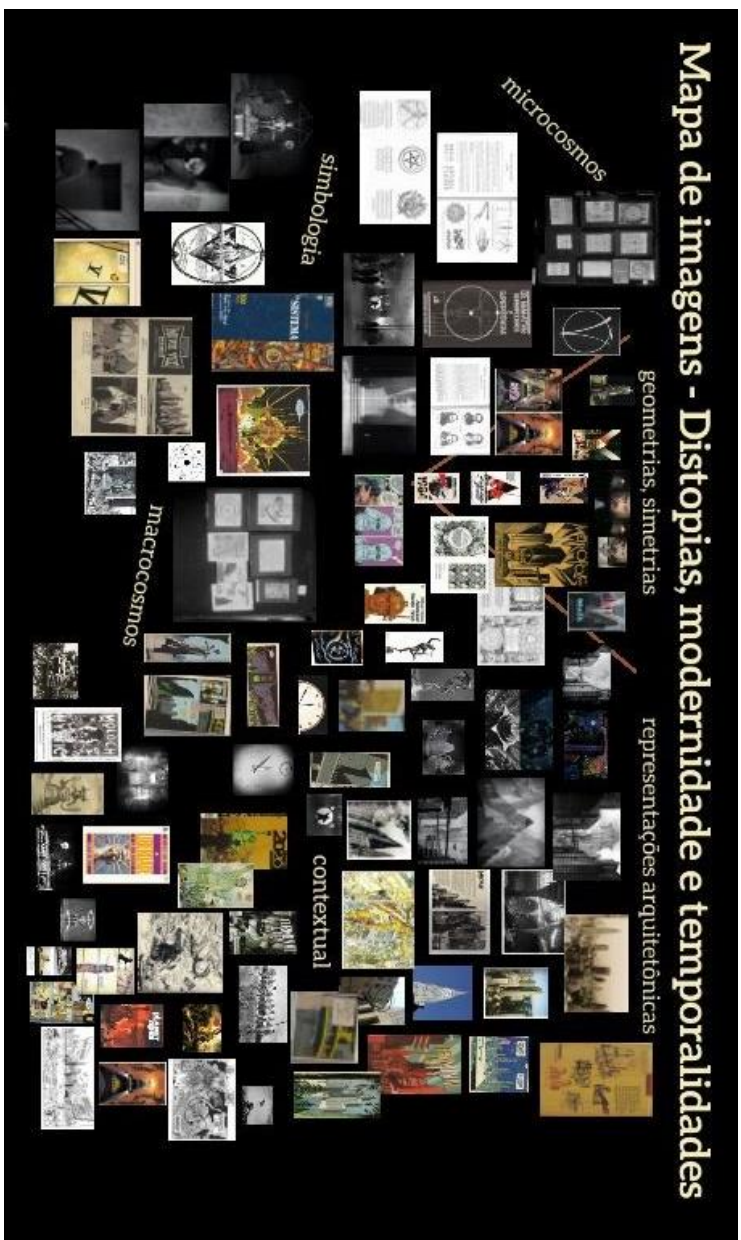
⁹³ ANTELO, Raul. “A imanência histórica das imagens”. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia.(orgs.) *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau, SC: Nova Letra; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010. p.11-12.

*“Da influência do Antigo.
Esta história é fabulosa
para contar.
Histórias de fantasmas para gente grande. ”*

WARBURG, Aby. *Mnemosyne*.
Grundbegriffe. 2 vols. (1928-29). London:
Warburg Institute Archive.



Aby Warburg. *Atlas Mnemosyne*. Painéis B e C.
 Disponível em: <http://warburg.library.cornell.edu/>



Disponível em: <https://prezi.com/l7hmyrq-jfmd> Acesso em: 06/12/2015

CAPÍTULO 1 - ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: POSTURAS, CENÁRIOS, CAMINHOS

*“Guerra é paz
Liberdade é escravidão
Ignorância é força.”
1984, George Orwell.*

*...confesso sem dificuldade que há entre os
utopianos uma quantidade de coisas que eu
aspiro ver estabelecidas em nossas cidades.
Aspiro, mais do que espero.
Utopia, Thomas Morus.*

POSTURAS UTÓPICAS, POSTURAS DISTÓPICAS: PARADIGMAS DE PENSAMENTO

Distopias e utopias. Como apresentá-las em imagens? Se, o que está em jogo nessas narrativas são concepções de liberdade e soberania, como falar de conceitos com tantos referentes possíveis, por imagens? Por artes visuais? Ou então, desses lugares só são possíveis imagens sob formas artísticas?

Distopias. Qual a relação entre palavra e coisa? Artes distópicas, imagens distópicas. Começo por dizer que o termo *aqui* não se relaciona a uma postura política ou paradigma de pensamento - assim como quem fala de pensadores “utópicos” - a distopia é a realidade criada onde se passam essas narrativas, é o cenário, visionado a partir dos caminhos possíveis que o projeto moderno de sociedade nos trouxe. É o cenário das obras aqui discutidas. Apresentá-las-ei mais a frente.

A defesa de uma “postura distópica” implicaria não só em criarem imagens desses futuros e sociedades soturnas possíveis, mas de uma defesa de que esse caminho seria não só o possível, mas o necessário ou único. Neste caminho porém, o conceito de distopia pode ser associado, como dito por Cosimo Quarta, a um *Weltanschauung*,⁹⁴ uma visão de mundo, ou traduzindo diretamente, uma cosmo-visão⁹⁴ (quer dizer, a orientação cognitiva fundamental de um indivíduo ou de toda uma sociedade, abrangendo sua filosofia natural, valores,

⁹⁴ FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986. p. 489.

postulados, pathos e ética⁹⁵) que representa as realidades em confronto (opostas) nos tratados políticos no início da modernidade sobre os pressupostos a cerca da natureza humana.⁹⁶

Na verdade, essa oposição, segundo o autor italiano, é parte importante para a compreensão por um viés antropológico do pensamento europeu moderno sobre *o ser* da humanidade, afirmando que essa antinomia (utópico – distópico) é também uma das antinomias basilares desse pensamento, entre as outras: antigo x moderno, razão x emoção, arte x ciência, liberdade x servidão, etc.

Gli inizi dell'evo moderno, com'è noto, si caratterizzano per le profonde crisi Che si manifestarono a livello político, econômico, sociale, culturale, scientifico, religioso ecc., determinando straordinari rivolgimenti in gran parte dei Paesi europei. Ritengo Che per comprendere adeguatamente le radici storico-culturali di tali eventi sia opportuno rivolgere l'attenzione ad um fenômeno storico su cui spesso si sorvola, ossia alla forte compresenza, in quel periodo, di due diverse ed opposte *Weltanschauungen* che si potrebbero definire, grosso modo, uma distopica e l'altra utopica. Tali diverse visioni del mondo si manifestano com estrema chiarezza, in particolare, nel pensiero di due autori che, non solo per i loro scritti, ma anche e soprattutto per la loro prassi esistenziale, possono essere considerti come due paradigmi, ossia come due diversi ed opposti modi di concepire l'uomo, la società e la storia: mi riferisco a Niccolò Machiavelli e a Thomas More, a propósito dei quali già Chabod aveva notato che

⁹⁵ Cf. OLIVEIRA, Fabiano de Almeida. “Reflexões críticas sobre Weltanschauung”. Disponível em: http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLUME_XIII_2008_1/Reflexoes_Criticas_sobre_Weltanschauung_-_Fabiano_de_Almeida_Oliveira.pdf Acesso em: 08/10/2015.

⁹⁶ QUARTA, Cosimo. Utopia e distopia agli inizi dell'evo moderno. Due realismi a confronto: Machiavelli e More. In: utopia and utopianism. Rivista di Studi Utopici. N.4 Madrid, the University book, 2013. Disponível em: <http://www.utopiaandutopianism.com/9.UTP4.Utopia.QUARTA.pdf> ou <http://www.utopiaandutopianism.com/utp4.3.html> Acesso em: 10/09/2015. p.323- 361.

mentre il primo chiudeva un'epoca, More, com l'Utopia, ne apriva una nuova.⁹⁷

Todavia, distopia permanece como um conceito paradoxal, por sua intrincada relação com o conceito de utopia. Retomarei esse ponto mais a frente. Distopias são, se a tentativa de defini-las vier das raízes das palavras, dis-topo-ia⁹⁸. *Dys-* prefixo grego, indica “mal”, “dificuldade”, e relaciona-se a “mau estado”, “desgraça”, “contrariedade”, “privação”⁹⁹, como quem diz “desvirtuado”, “desregrado”. *Dis-* é um negativo ou indicativo de oposição, do latim, também indica algo “fora” ou “errado”. *Topia-*, derivado do grego, vem de “topos”, lugar. Lugar fora, lugar errado, não-lugar? No entanto, o conceito de utopia, derivando-se, teria um sinônimo comum: u- “não”, topia- “lugar”: novamente, um não-lugar, um lugar outro?

Composto pelos vocábulos gregos ou (adv. De negação) e topos (lugar), o termo utopia designa uma ideia fora do lugar, ou na língua sociológica, uma mentalidade e uma realidade projetadas em

⁹⁷ [Os inícios da idade/era moderna, como se sabe, se caracterizam pelas profundas crises que se manifestaram a nível político, econômico, social, cultural, científico, religioso, etc, resultando em reviravoltas extraordinárias na maioria dos países europeus. Considero que, para compreender adequadamente as raízes históricas-culturais de tais eventos, seja oportuno direcionar a atenção a um fenômeno histórico sob o qual, geralmente, só se sobrevoa, ou seja, direcionar a atenção à forte coexistência, naquele período, de duas visões diversas e opostas *Weltanschauungen*, que poderiam ser definidas, grosso modo, visão distópica e visão utópica. Tais visões diferentes do mundo se manifestam com extrema clareza, em particular, no pensamento de dois autores que, não apenas por seus escritos, mas também e sobretudo pelas suas práticas existenciais, podem ser considerados como dois paradigmas, ou seja, como dois modos diversos e opostos de conceber o homem, a sociedade e a história: refiro-me a Niccolò Machiavelli e a Thomas More, a propósito dos quais, como Chabod já tinha notado, enquanto o primeiro encerrava uma época, More, com a Utopia, inaugurava outra [Tradução minha].” QUARTA, Cosimo. Op. Cit., p.323.

⁹⁸ “dis- + topo + -ia. (do grego: dys + topos + ia): 1. pensamento, filosofia ou processo discursivo baseado numa ficção cujo valor representa a antítese da utopia.”. “Distopia”. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/distopia> Acesso em: 05/10/2015.

⁹⁹ Cf. “Dis”/“Des”. Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/dis-> Acesso em: 05/10/2015.

vista da constituição de um futuro diferenciado. Enquanto discurso, a utopia pode se expressar sob formas literárias, em que se descreve um mundo inexistente [...] ou ainda manifestar-se sob uma forma estritamente argumentativa, [...]; o fundamental é que o seu conteúdo incorpore uma perspectiva criativo-criativa, assumindo e defendendo valores contrapostos àqueles que vigoram no mundo dado.¹⁰⁰

A partir da obra de Thomas More (Morus), obra de tradição platônica¹⁰¹, porém, utopia passaria a ser relacionada a um caráter *positivo* desse não-lugar, a uma situação “perfeita” aos olhos de quem a configura, e por isso, carregada de função social e implicações políticas críticas.

A "Utopia" representa a primeira crítica fundamentada do regime burguês e encerra uma análise profunda das particularidades inerentes ao feudalismo em decadência. [...] Embora o caráter essencialmente imaginário e quimérico da "Utopia", a obra de Morus fica na história do socialismo como a primeira tentativa teórica da edificação de uma sociedade baseada na comunidade dos bens. E o seu nome ficou para sempre incorporado ao vocabulário universal como o significado do todo sonho generoso de renovação social...¹⁰²

¹⁰⁰ LEVY, Nelson. *Crítica e utopia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012. p.21-22.

¹⁰¹ Em dois aspectos, alguns autores como Carlos Lima (2008), colocarão as utopias como narrativas ou discursos de tradição platônica. Primeiramente porque mesmo que se o uso atual da palavra que une os dois radicais (u+topia ou *outopos*) não tem origem em Platão, o sentido de ambas já estão nele e no seu livro, “A República” (São Paulo: Martins Fontes, 2006.). Em segundo lugar, porque seus tratados criam um gênero literário onde pela primeira vez é descrita detalhadamente um Estado ideal (Apud Bloch, p.25), vendo neste projeto a originalidade de um paradigma de pensamento utópico, amplamente retomado por autores de variadas épocas. Cf. LIMA, Carlos. “O paradigma utópico em Platão e Aristóteles”. In: *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

¹⁰² NEVES, Paulo. Prefácio à obra “utopia” de Thomas Morus, que está disponível em domínio público, no site: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000070.pdf> Acesso em: 01/10/2015.

Críticos do assunto utilizam-se do termo cunhado por Morus que referia-se a “uma ilha imaginária que o autor inglês retrata como o habitat de uma suposta “sociedade perfeita””¹⁰³, para agora cunhar o estatuto de um tipo de discurso que deflagra uma polêmica histórico-política persistente durante a modernidade, tendo em vista o “caráter essencialmente utópico da sensibilidade moderna”¹⁰⁴: “Filosofia non satis est; é a insatisfação permanente, subversão permanente na busca do lugar-bom, do lugar-feliz, do eu-topos que condiciona a dimensão utópica.”¹⁰⁵

O conceito de utopia acaba não só por definir a realidade ficcional onde se passa o futuro da história de Morus, mas também passados mitológicos onde as piores características da psique humana não afloraram, características que dificultariam uma relação pacífica e igualitária em um espaço de convivência, somadas a uma abundância de recursos, ou experiências estéticas sublimes, onde há belezas indescritíveis. Utopias de novos mundos, de um mundo pré-civilização europeia e seus valores e morais, utopias nacionais, utopias transnacionais unificadoras... incontáveis imagens de futuros ou passados de uma ordem orgânica, contínua, fora do tempo, pois eterna. É inumerável a quantidade de produções culturais sob diferentes formas (artísticas) que aqui podem ser citadas e que carregaram consigo o adjetivo “utópicas”.

Dessa relação com um ideal, de uma ordenação perfeita das coisas, o conceito de utopia servirá para definir paradigmas de pensamento filosófico, ideais de sociedade em horizontes de expectativa em tratados políticos, sociológicos e históricos. Pensadores ganham o adjetivo de utópicos ao proporem em seus escritos mudanças fundamentais nas lógicas das estruturas sociais de um período, idealizando futuros sem contradições, sem desigualdades e opressões entre homens e mulheres, pressupondo a crítica do presente e das relações tal como se dão no momento em que esses tratados foram escritos, e criando caminhos possíveis para futuros ideais (em todas as esferas da vivência: cultural, política, social - considerando que essas divisões são bem frágeis e reduzidas).

Em sua Genealogia dialética da utopia, Carlos Lima apresenta-nos o que chama de “paradigmas utópicos” para demonstrar autores de diferentes épocas que podemos sob certos aspectos intitular “utópicos”.

¹⁰³ LEVY, Nelson. Op. Cit. p.21.

¹⁰⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Op. Cit., p.84

¹⁰⁵ LIMA, Carlos. Op. Cit., p.16.

Da cidade-bela [Kallípolis] de Platão, da teoria do Estado perfeito em Aristóteles, da utopia como gênero literário em Morus, até Rousseau com uma utopia do cidadão, e Marx com sua “utopia concreta e revolucionária”¹⁰⁶, e os desdobramentos na modernidade em obras de Ernst Bloch e Walter Benjamin, o conceito de utopia, demonstra Lima, envolve diferentes concepções de tempo, espaço e também de trabalho e cons(ciência).

Porém, de maneira geral nesses tratados, o não-lugar, ou lugar-outro das utopias, é um lugar a se sonhar, a se desejar, a se buscar constantemente no presente, mesmo que o próprio conceito nos afirme sua inexistência. O pensamento utópico é o desejo manifesto de mudança, ao mesmo tempo que se apresenta como movimento-sem-fim, busca como estabilidade, como caminho sem chegada. A mudança é a permanência, não o entre-dos-pontos, o intervalo, pois a utopia é inatingível, só serve de imagem-referente, sem referência alcançável: “O papel da utopia na construção do real não ultrapassa o limite do protótipo, quer dizer, é apenas uma imagem antecipatória – se bem que fundamental – sobre o mundo que poderá advir ao se adotar os valores específicos de um novo ethos.”¹⁰⁷

Então, sob essas considerações, o conceito de distopia ganha aí uma segunda complexidade. Primeiramente porque, tal como as utopias, as distopias são *não-lugares*, são realidades criadas em sociedades futuras, *diegese*: “Com Utopia refiro-me aqui não só a uma visão de uma sociedade futura, mas a uma visão pura e simples, uma capacidade, talvez uma disposição para usar conceitos expansivos para enxergar a realidade e suas possibilidades”¹⁰⁸. Por um caminho diferente, por um modo de argumentação e um modelo narrativo diferente (quem sabe posso utilizar-me da divisão “modo de elaboração do enredo”, “modo de argumentação” e “modo de implicação ideológica”?¹⁰⁹), a distopia também é um desejo manifesto de mudança, “uma disposição para usar

¹⁰⁶ LIMA, Carlos. Op. Cit. p.9

¹⁰⁷ LEVY, Nelson. Op. Cit., p.83.

¹⁰⁸ JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. p.141.

¹⁰⁹ Esta é a divisão que Hayden White se apropria e apresenta em seu livro “Meta-história: a imaginação histórica no século XIX” (1973), do crítico literário Frye Northrop, em “Anatomy of Criticism: Four Essays” (1971). Essa divisão foi inicialmente pensada para questionar obras literárias. Disponível em: <https://archive.org/details/anatomyofcritici001572mbp>
Acesso em: 02/10/2015.

conceitos expansivos para enxergar a realidade”, um pensamento transformado em imagens, e imagens que nos levam a pensar.

Segundo, pois o uso da palavra distopia surge como antinomia conceitual de um lugar utópico, de um lugar-desejo. Enquanto os projetos utópicos construíam em narrativas comunidades no devir que precisariam ser buscadas por homens e mulheres que anseiam por igualdades de classe, etnia, gênero etc., entre outros pontos cruciais na organização dessas sociedades, as narrativas distópicas aparentam servir, por uma “psicologia reversa”, à mesma função, mas demonstrando a partir de imagens apocalípticas, aonde não devemos chegar, o que não devemos deixar acontecer, características humanas que não devemos idolatrar, valores que não devemos seguir.

Enquanto antinômicas, a palavra distopia e as narrativas distópicas só poderiam aparecer a partir do momento em que se caracterizaram outras narrativas como utópicas. Isso faria com que, a partir do séc XVI, a ilusão de futuros soturnos sob formas artísticas ou tratados políticos fosse uma possibilidade. De fato, como defendido por Quarta, um pensamento distópico – aquele que afirma a irredutível natureza má da humanidade - pode ser caracterizado desde o Príncipe de Maquiavel, como já dito anteriormente.

Porém, mesmo que ambos os pensamentos (utópicos e distópicos) sejam frutos já do primeiro momento da modernidade, criar/imaginar distopias sob formas artísticas parece ser um sintoma mais recente, parece ser um sintoma de final do século XIX, e início do século XX, mantendo-se presente culturalmente sob formas artísticas até os últimos lançamentos do cinema.

Porque? Porque o que está em jogo nas distopias que aqui analiso - nestas formas artísticas que projetam futuros distópicos - não é (somente) uma visão negativa sobre a natureza humana e sua condição incontornável, seu futuro irrefreável. Não é a afirmação dessa condição, e um jogo que iniciaria dali para o domínio e organização das sociedades. É justamente o oposto: as distopias são lembretes de que *há* contorno, que estamos falando de um condicionamento e não de uma natureza, que estamos falando de valores culturais e projetos políticos, são hipóteses de um devir que não pode chegar, são *poltergeists* a serem expulsos de casa, pesadelos constantes onde alguns parecem mais reais e próximos que outros.

Eis um paradoxo entre distopia e utopia, eis um paradoxo da própria palavra distopia, da relação entre palavra e coisa, já que nos parece que toda distopia é de certa maneira redentora ou crítica do presente: toda distopia afirma, ao demonstrar um futuro indesejável, um

horizonte de expectativa desejável – uma utopia pós-distópica. Sua relação entre forma e conteúdo, transparência, visualidade e opacidade, virtualidade, capacidade representativa – são complexas. Nos dão imagens do que não queremos, nos fazem querer *outras coisas, outros lugares, outras imagens*. Essa relação entre formas e conteúdos, transparências e opacidades parecem brincar conosco, um entre-lugar entre cobiçar e temer, entre desejo e repulsa.

Se as representações utópicas “constituem, na dimensão ideal, manifestações de um processo de transcendência estendido da crítica dos valores assentes até a escolha de novos sentidos existenciais”¹¹⁰, as distopia podem pressupor um pensamento utópico, ou seja, um discurso utópico, “um ato sintético que recolhe, sistematiza e justifica os fragmentos de um choque de valores em andamento [...] nos diversos domínios do velho sistema ético-cultural.”¹¹¹

Se as distopias fazem pensar o presente, “quem controla o presente” como diz Orwell, as distopias enquanto cenário imagético, nos fazem pensar o que queremos ao nos fazer ver em imagens o que não queremos. Desejamos, ao ver essas imagens, algo oposto a elas, e ironicamente, algo que encontramos em textos, em palavras, e não em imagens (por exemplo, os tratados de autores já supracitados). As distopias são, *alegoricamente*, um dos intraduzíveis entre o visível e o dizível, pois são imagens que não representam o que se quer, mas que ao representar servem de veículo para pensar o que se deseja e que só existe enquanto pensamento ou texto teórico, paradoxo de estatuto heurístico, sintomas, porém também imagens-fetiche, obsessões. “Só ao pensamento é dado ser semelhante. Ele se assemelha sendo o que vê, ouve ou conhece, ele torna-se o que o mundo lhe oferece.”¹¹²

« *Ceci n'est pas une dystopie* », parafraseando livremente o célebre caligrama? As distopias são cachimbos, como o de Magritte? Elas são cenários que projetam realidades alternativas, montado com referentes presentes, ícones e símbolos que sejam reconhecidos por um público, mas que não são nem representações da realidade presente, nem se pretendem futuras: pretende-se, justamente, que não existam (ou que só existam enquanto ficção, objeto artístico. Essas imagens projetam a vontade de mudança do cenário, criticam o cenário vigente, tem caráter emancipador. São vontades utópicas que se representam nas distopias:

¹¹⁰ LEVY, Nelson. Op. Cit., p.82.

¹¹¹ Ibidem, p.82.

¹¹² MAGRITTE, René. “Duas cartas de René Magrite”. In: FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz & Terra, 2014. p.75

não no que está presente, mas no que está ausente nesses futuros. As distopias parecem com caligramas, e, como alertava Magritte, “o título não contradiz o desenho, ele o afirma de outro modo”¹¹³.

Ora, senão isto, podemos dizer as distopias dão a brincar com a nossa sanidade, com a nossa capacidade de ser “espectadores emancipados”¹¹⁴, de pensar ativa e criticamente as imagens que chegam a nós, pois “qualquer maneira de imaginar é uma maneira de fazer política”¹¹⁵. Se as distopias não tem em si valor de crítica do presente, não tem fortuna crítica, se uma das suas mensagens ou funções disponíveis ao espectador não é da identificação com questões urgentes, elas são então imagens de tragédias da qual estamos condenados, sem retorno, e que a indústria cinematográfica, por exemplo, não cansa de lembramos, com um alto grau de sadismo:

Dizem também: eis a realidade que vocês não sabem ver, o reino sem limite da exposição comercial, o horror niilista do modo de vida pequeno-burguês de hoje; mas também: eis a realidade que vocês não querem ver, a participação de seus pretensos gestos de revolta nesse processo de exibição de signos de distinção governado pela exibição comercial.¹¹⁶

Se não há nas distopias espaço para uma interpretação crítica da condição vigente ou se não há vínculo a uma visão utópica no desfecho da narrativa (com a possibilidade de total inversão da condição humana), então o que nos leva a ser obcecados por visões de sociedade futuras em condições totalitárias, com sujeitos objetificados? Desejamos, no fim, essa condição? Fetichizamos essas imagens? Sob as atuais condições tecnológicas, ambientais e sociais, não nos é mais possível imaginar horizontes utópicos? “haveria apenas gritos de lamento – os vaga-lumes estão mortos!”¹¹⁷ A modernidade trouxe

¹¹³ Ibidem, p.76.

¹¹⁴ Referência ao título da obra de Jacques Rancière, “O espectador emancipado”. (São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014).

¹¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivências dos vaga-lumes*. Op. Cit., p.8

¹¹⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. p.32.

¹¹⁷ Metáfora de Didi-Huberman. Cf. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. p.38

consigo o fim das utopias ou a crise de um pensar utópico, como levantam Rancière, Russell, Levy, Lima e outros¹¹⁸?

Opto por acreditar, em frente à essa *apocalíptica* possibilidade sobre as produções artísticas, no que diz Rancière: *“É que toda situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. É nisso que consiste o processo de subjetivação política: na ação de capacidades não contadas que vêm fender a unidade do dado e a evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível.”*¹¹⁹

Sendo assim, as artes, utilizando uma última vez de Rancière, *“nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.”*¹²⁰

Porém, se a sensibilidade moderna tem um caráter utópico, porque o século XX parece ter essa obsessão por imagens de futuros distópicos? Do que essas imagens são sintomas? Antes de tentar trazer uma reflexão acerca dessas questões, acredito ser necessário apresentar mais detalhadamente esses cenários, ou seja, dar a ver essas imagens, essas distopias.

CENÁRIOS DISTÓPICOS

As imagens projetadas de distopias dividem-se (sob aspectos gerais) em três possíveis cenários. Chamarei-os de cenários de **“caos”**, de **“ordem”**, e de **“catástrofe”**, para facilitar uma apresentação das

¹¹⁸ À exceção do autor Jacques Rancière, as questões das quais me refiro aqui são das obras já supracitadas neste capítulo. Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009.

¹¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Op. Cit., p.48-49.

¹²⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009. p.26.

obras que aqui estão servindo de fontes imagéticas à perspectiva de análise que vê na ordem figural os sintomas de época, ou seja, a imagem como “produto de uma cunhagem de valores expressivos”¹²¹. São literaturas, filmes e quadrinhos, algumas em mais de uma dessas formas artísticas. Algumas com mais de uma releitura. Suas referências completas estão disponíveis ao final do texto¹²². É claro que essa divisão só tem a função de facilitar a descrição dos cenários de maneira que não fique muito repetitivo ao leitor, e que pelo menos em termos gerais se tenha acesso seus pontos comuns com ou sem a leitura das obras aqui discutidas. Além disso, em última estância, “não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra”¹²³.

Sob certos aspectos, o que importa nesta perspectiva é que essas imagens *existem, foram produzidas* durante o século XX, e relacionam-se com um tempo mais amplo que o contexto do seu ano ou década de produção. A questão neste trabalho, como já dito, são as semelhanças, as *pós-vidas, sobrevivências (Nachleben)*, e não as diferenças (entre as narrativas, ou entre as releituras).¹²⁴ Afinal, como Waizbord define a via de pensamento de Warburg que aqui é ponto de partida,

Imersas em contextos, as imagens estabelecem relações entre si, arranjam-se em constelações que são variáveis e permitem ao pesquisador enfatizar um ou outro percurso, transcurso, nexos, contexto, uma ou outra relação, inversão, polarização, *Nachleben*. E não são apenas as imagens, mas também os textos, com os quais elas se relacionam, novamente de modos variados [...][...]: imagem e texto possuem uma simbiose variada, em que muitas vezes o texto oferece material para a composição imagética, ou mesmo

¹²¹ WARBURG, Aby. “Introdução a mnemosine”. In: *Histórias de fantasmas para gente grande*. Escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das letras, 2015. p.343-345.

¹²² As referências das imagens estão dispostas no subtópico ao final deste trabalho, intitulado “Fontes do mapa de imagens”, p. 149-153.

¹²³ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Ed. 34, 2009. p.37.

¹²⁴ Então, só retomarei questões mais aprofundadas sobre essas diferenças ou sobre pontualidades quando for estritamente necessário a proposta teórica. Caso não, indicarei um trabalho que já apontou esse aspecto satisfatoriamente.

seu programa [...] como que clamando por sua figuração em imagem.¹²⁵

Neste caso, apesar de distribuí-las em diferentes cenários, essas distopias não deixam de trabalhar com questões em comum: Qual o limite ético entre liberdade/autonomia e controle/coerção, entre Estado e indivíduos? O que entendemos por Soberania, e seus dilemas éticos e morais? Quais os usos possíveis do “progresso científico”? Quem são nossos ídolos, quais são nossos medos? E, finalmente: **como dar a ver essas questões a partir das imagens?**

Acontece, porém, que o leque de obras distópicas é incontornavelmente mais amplo do que este trabalho conseguiria circular (seria então necessário páginas e mais páginas mesmo que só para descrevê-las e levantar suas questões centrais). Sendo assim, apresentarei somente uma sinopse das obras que somam para o *mapa de imagens* presente na página ??, aprofundando-me mais amplamente nas que vejo como imagens centrais nesta reflexão - que pode ser tomada como ponto inicial para questionar as outras obras que aqui não ganharam espaço.

“Caos”

Primeiramente, o tipo de narrativa que se encontra em meio a sociedades desestruturadas, onde os antigos sistemas organizacionais ruíram, onde os cenários evidenciam desordem, decadência, insegurança, violência, desigualdades, ausência de um sistema legal legítimo, de Estados, e muitas vezes de recursos naturais (tais como água). Seu pressuposto é um *estereótipo* claro de caos, de “*barbárie*” e suas aspas:

Sm (estéreo³+tipo²) [...] 2 Sociol Imagem mental padronizada, tida coletivamente por um grupo, refletindo uma opinião demasiadamente simplificada, atitude afetiva ou juízo incriterioso a respeito de uma situação, acontecimento, pessoa, raça, classe ou grupo social.¹²⁶

¹²⁵ WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação.” In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p.17-18.

¹²⁶ Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. “estereótipo”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=estere%F3tipo> Acesso em: 15/10/2015.

Sf (lat barbarie) **1** Estado ou condição de bárbaro. **2** Crueldade, selvajaria.¹²⁷

Adj (gr bárbaros) **1** Relativo aos bárbaros, povos antigos. **2** Que não tem civilização; inculto, rude, grosseiro. **3** Atroz, brutal, desumano, cruel. [...]

sm **1** Indivíduo dos bárbaros, povos antigos. **2** Homem bárbaro. *sm pl Hist* **1** Para os antigos gregos, povos que falavam língua diferente da sua. **2** Para os romanos, povos que não falavam nem grego nem latim. **3** Povos que invadiram o Império Romano durante o III e IV séculos.¹²⁸

Estão entre elas obras como *Mad Max*, *Slash*, *Visões de 2020*, *Planeta dos macacos*, *Y: the last man* e *Laranja Mecânica*.

Em **Mad Max**, a paisagem é desértica, quem controla o que resta dos recursos naturais (como água) são personagens autoritários, em posição de destaque na nova (des)ordem dessas sociedades. As cenas apresentam trabalhos forçados, condicionamento psicológico, fome, violência. Entre cavernas, “buracos” habitáveis em montanhas, construções em ruínas, sucatas e destruição: eis os cenários desta narrativa.

Em **Slash: guerreiro do apocalipse**, vemos mais uma narrativa fruto das possibilidades de imaginar diferentes invasões do mundo por seres pertencentes a outras realidades, universos, galáxias. A HQ começa por citar a polêmica transmissão de rádio de Orson Welles, interpretando um trecho do livro *Guerra dos Mundos*, de H. G. Wells.

O enredo mostra um mundo onde a maioria das construções humanas estão destruídas, e o espaço é amplamente utilizado por esses outros seres. Todavia, não há um controle direto sobre os humanos, material. Na verdade, a perspectiva desses invasores é que eventualmente os humanos se auto-aniquilariam, em meio a esta falta de Estado, leis e recursos, e que eles conseguiriam continuar utilizando o espaço sem uma intervenção direta. Assim como outras obras que utilizo,

¹²⁷ Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. “barbárie”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=barb%E1rie> Acesso em: 15/10/2015.

¹²⁸ Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa. “bárbaro”. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=b%E1rbaro> Acesso em: 15/10/2015.



a composição do cenário de Slash é baseada em referências-chave para as questões que a obra toca: a Estátua da Liberdade, os zepelins e outras produções culturais da época (em que foi escrita).

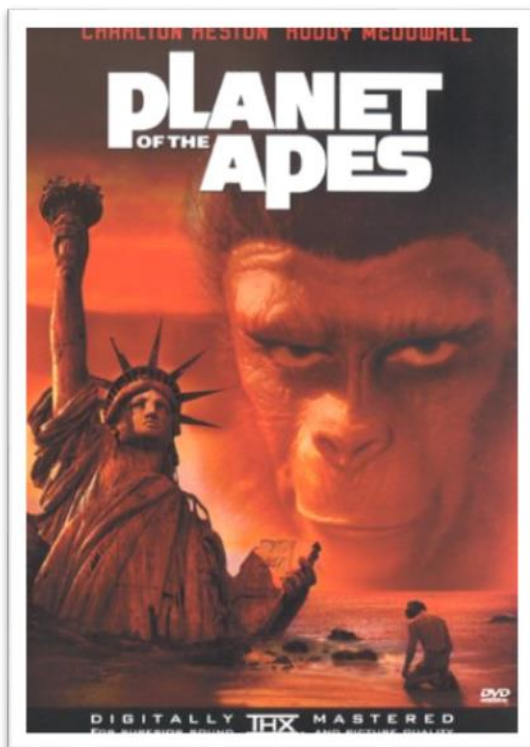
No **Visões de 2020: tesão de viver**, o futuro projetado na narrativa não é tão distante (por vezes, “indatável”) quando o de Slash, Mad Max e Planeta dos Macacos, por exemplo. Com um tom irônico, o cenário é de “coerção física e

moral, censura, o uso de drogas e robôs e o monopólio do conhecimento, todas agindo de forma (in)direta na contenção social. Mistura entre lugares caóticos, sem leis, e lugares organizados.” O cenário é o de um futuro onde um grupo intitulado de “feministas” assumem a posição de poder e de reguladores da ordem, e como isto sedá em meio aos novos tempos, pós-bombas atômicas, pós-diferentes ideologias dominantes. A HQ fica entre sujeira das ruas, do underground, em contraposição a uma elite neurótica, organizada, e higienizada. O “Tesão de Viver” do título da série não é à toa: espasmos e orgasmos involuntários pautam a vida da personagem

principal, enquanto seu corpo passa a se decompor.¹²⁹

Referências a acontecimentos e debates dos anos 60, 70 e 80 são uma constante na obra.

Na saga **Planeta dos macacos** (que conta com um livro e oito filmes), esses futuros distópicos projetados estão na verdade deslocados no tempo e passam em momentos diferentes (mesmo que um tronco-central no enredo), já que há na sequência a temática de viagens no tempo. O tronco-central da narrativa é, de



qualquer maneira, um cenário parte do pressuposto de que a humanidade, em meio a idolatria de progressos científicos (em detrimento da destruição do meio ambiente), e em seu hábito de uso e/ou domesticação de outros animais, propicia com o passar dos anos a possibilidade de macacos, depois de domesticados, criarem uma capacidade cognitiva racional. Essa capacidade inverterá a ordem de submissão humanos > outros animais, para a de macacos > humanos e outros animais, até o completo condicionamento humano como animal domesticado pelos macacos. Na saga, os diferentes personagens principais são sempre humanos, homens, que sob diferentes condições, tentam novamente inverter essa condição. A referência a monumentos e criações artísticas na saga é também uma constante.

¹²⁹ Utilizo da definição do estúdio em quadrinhos e Editor de quadrinhos da Editora Draco e da revista de humor MAD, Raphael Fernandes. Disponível em: <http://contraversao.com/visoes-de-2020-tesao-de-viver/> Acesso em: 08/10/2015.



Em **Y: the last man**, sob a temática da ciência e genética, apresenta um mundo pós-epidemia causada (possivelmente) por uma arma química ou experimento químico (sob o propósito da clonagem). *Y: the last man* trás um futuro distópico onde não há mais animais mamíferos com o cromossomo Y: o que inclui seres humanos. Neste sistema, entra em jogo questões de infraestrutura, organização e manutenção da sociedade que se vê irremediavelmente fadada a extinção. O roteiro descreve

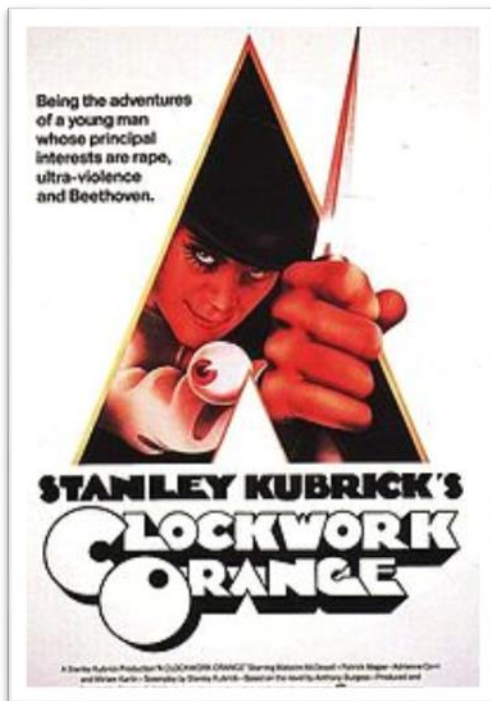
meticulosamente o estado de caos sentido pelas mulheres que sobreviveram a essa mudança, além de cenários onde se apresentam monumentos, e narrativas paralelas onde são descrito diferentes mitos dessa nova sociedade.

E por fim, em **Laranja Mecânica**,

Tema do livre-arbítrio, violência, condicionamento e natureza humana. O título, explica o autor, vem da “junção forçada de um organismo (com vida, que amadurece e é doce) com um mecanismo (frio e morto). [...] É uma gíria cockney que ele guardou consigo e encontrou o uso ideal anos mais tarde, “era o único nome possível”, Burgess chegou a dizer num ensaio em 1973.”¹³⁰

O enredo de *Laranja Mecânica* se passa em um futuro aparentemente próximo,

datável. Possui referências - tal como as outras obras desse período - a situação geopolítica mundial no contexto de Guerra Fria: citemos, por exemplo, o vocabulário das pessoas, especialmente das personagens jovens, que mistura o idioma inglês com uma série de expressões oriundas do idioma russo, projetando uma sociedade onde a União Soviética, em sua posição de segunda maior potência mundial naquele momento, pôde expandir sua influência ao ponto de influenciar até mesmo a linguagem cotidiana do bloco ocidental. Contudo, as principais temáticas da obra relacionam-se a questão da interferência do Estado na individualidade dos sujeitos – no limite, entre personagens soberanos, e experimentos científicos com o objetivo de condicionar a população a aversão à violência,.



¹³⁰ FERRAZ, Mell. “Resenha: *Laranja Mecânica*”. Disponível em: <http://www.literature-se.com/2014/02/resenha-laranja-mecanica.html>. Acesso em: 10/10/2015.

“Ordem”

Em segundo lugar, as narrativas que iniciam demonstrando-se ou aparentando-se passar em sociedades utópicas, organizadas, aperfeiçoadas (e em algum aspecto apresentadas como “perfeitas”, como detentoras do melhor sistema organizacional já criado), geralmente depois de algum estopim que obrigou essas sociedades em certo momento do passado mudarem seus regimes, sua estrutura. Esse futuro, em um primeiro contato, parece-nos próspero, ordenado e racionalizado.

É no decorrer dessas narrativas, porém, que se vê as imperfeições e contradições desta sociedade projetada no futuro, a partir de questões levantadas pelas problemáticas dos personagens principais. É na verdade aí que se materializará o pensamento emancipador ou crítico da obra: no posicionamento político da personagem principal, demonstrando a ligação direta entre ativismo, heroísmo e utopia.

Sob esse formato narrativo, estão obras como *Gattaca*, *Admirável Mundo Novo*, *Brazil*, *Terminal City*, *Divergente*, *O Doador de memórias*, *Nós*, *Mister X*, *Fahrenheit 451* e *Minority Report*, dentre outras.

Sob temáticas-chave diferentes, tais como reflexões sobre ciência genética, tecnologia e inteligência artificial, assim como sobre a seletividade da memória para o funcionamento de uma sociedade (ou da seletividade do conhecimento disponível, mesmo que sob suas diferentes formas de saber: artes, ciências, etc.), essas obras trabalham com uma questão em comum, à ver, a crítica as *emoções* como motor das experiências humanas, na verdade, como culpadas pelos problemas sociais, ou seja, o argumento de que as emoções corrompem a lógica racional, e trazem questões (i)morais para as escolhas políticas, fazendo com que as *paixões* sejam banidas desses futuros por serem o germe dos problemas sociais. O ponto-central é: sem sentimentos, não há guerras, não é necessário *lembrar* de *outros tempos* para *aprender*, não há desordem, não há pulsões, e com o progresso tecnológico, não há doenças, não há problemas genéticos. A paz é produzida “artificialmente”, e é o problema-motor de várias destas obras.

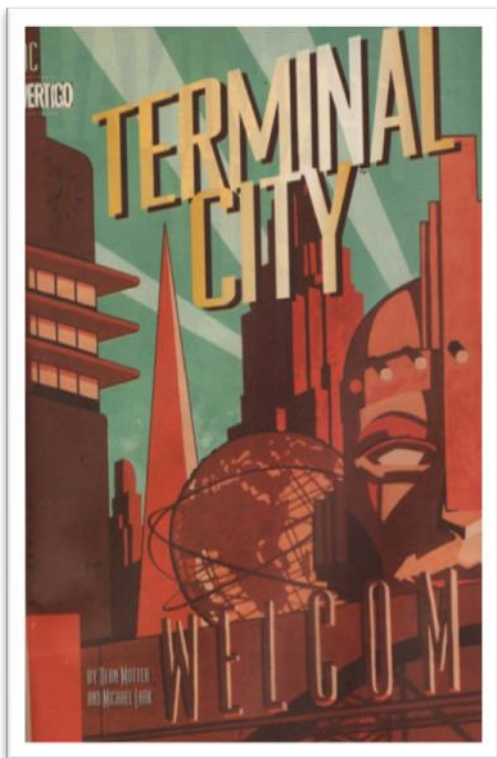
Sob a égide do progresso científico, afirmando-o como aperfeiçoador da raça humana, individual e coletivamente, obras como as citadas acima narram futuros onde questiona-se o papel do Estado na sociedade como suposta forma de proteção do indivíduo contra si mesmo, e/ou contra a ordem funcional desta sociedade ideal, padronizada, sob a máscara da “evolução civilizacional” e da ideia fundamental de que “razão” e “liberdade” caminham juntas. O mito do

progresso aparece aí, como “uma espécie de dogma que sustenta a evolução”¹³¹: um certo tipo de evolução, um certo tipo de civilização, de sociedade

Começemos pelo quadrinho **Terminal City**. Em um cenário de arquitetura Art Déco futurista-decadente, que mistura elementos do Expressionismo Alemão e do Bauhaus, a cidade molda o caráter de seus habitantes.

Sob construções que representariam a glória da civilização moderna, a vitória da tecnologia, Terminal City acaba por ser, ao final, um conjunto de arranha-céus, referências a mitologia grega, mas com ruas imundas que servem de lar para o crime e corrupção. Mais clara e diretamente que outras, há citações a

George Orwell, *Admirável Mundo Novo* e ao filme *Metrópolis*, de Fritz Lang, como base imagética da cidade de Terminal City”.



No **Admirável Mundo Novo**, obra literária e também cinematográfica (em duas versões), o cenário apresenta o aspecto civilizado, ordenado, pautado pela tecnologia. As cenas da versão cinematográfica, quase sempre com tons claros, remetem a um lugar asséptico, limpo e ordenado, que só é contrastado pelo reluzir das máquinas e aparatos tecnológicos. Quando a trama do filme decorre em outros locais, na parte externa (como na reserva), o cenário é marcado

¹³¹ DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso*, ou o progresso como ideologia. São Paulo: Editora Unesp, 2012. p.34.

pelo ambiente rústico, onde as pessoas (de uma casta inferior) trabalham com instrumentos rudimentares, manifestam suas crenças em velhos rituais.

“O livro “Admirável Mundo Novo” (1932) de Aldous Huxley, descreve uma sociedade extremamente científica, onde as pessoas são pré-condicionadas biologicamente e condicionadas psicologicamente a viverem em harmonia com as leis e regras sociais da sociedade, essa sociedade não possui ética religiosa e valores morais. Qualquer dúvida e insegurança dos cidadãos era dissipada com o consumo da droga sem efeito colateral aparente chamada “soma”. As crianças têm educação sexual desde os mais tenros anos da vida. O conceito de família também não existe. O livro traça o contraste entre o “moderno” e o “atrasado”, tecendo críticas pungentes ao desenvolvimento “prodigioso” da ciência, que, segundo o autor, ao contrário de promover benesses à sociedade, contribuiu para o surgimento de diversos problemas de ordem social que posteriormente não seriam resolvidos. Sob esta perspectiva, a personagem John – “o Selvagem” – confronta-se diretamente com o mundo moderno, reiterando a impossibilidade de convivência entre o tradicionalismo e o mundo da ciência. Neste Mundo Novo a reprodução humana está inteiramente baseada na reprodução artificial.”¹³²

Em **Nós**, romance literário dos anos 1920, considerado uma das primeiras literaturas distópicas, o cenário é narrado por um cientista, que, da mesma maneira que outros cenários de “ordem”, vê na lógica organizativa dessa sociedade seu componente fundamental de opressão. *Nós* é uma sátira futurista distópica, geralmente considerada “o berço do gênero (mas há outras, como A Nova Utopia, de Jerome K. Jerome, de 1891, e O Tão de Ferro de Jack London, de 1900).” O livro leva a extremos os aspectos mais totalitários e o conformismo da sociedade industrial moderna, descrevendo um Estado que acredita que o livre-

¹³² RIBEIRO, Assis. “Uma análise sobre o livro Admirável Mundo Novo”. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/luissassif/uma-analise-sobre-o-livro-admiravel-mundo-novo> Acesso em: 08/10/2015.

arbítrio é a causa da infelicidade e que a vida dos cidadãos deve ser controlada com precisão matemática baseada nos sistemas de precisão industrial.

E por fim, em **Mister X**, HQ com o cenário inteiramente baseado em Metrópolis. Como a própria introdução do quadrinhos define,

Radiant City foi construída para ser a cidade dos sonhos. Uma vasta e linda metrópole, desenhada para alcançar os maiores ideais estéticos e arquitetônicos. Mas a cidade caiu, vítima da pestilência desconhecida de sua própria psique. (...) Fobias, manias e psicoses em massa prevaleceram. A cidade sucumbiu perante a deteriorização que a loucura, o crime e a corrupção produziram.

*(...) A condição foi atribuída a própria arquitetura. Foi projetada para elevar o estado mental dos residentes. Mas algo saiu terrivelmente errado. Insanidades das mais variadas eram comuns.*¹³³

Catástrofe

Em terceiro lugar, as narrativas que já demonstram desde o início se passarem em sociedades totalitárias, fruto de valores e de uma moral fascista e opressora. Em muito se assemelham com o terceiro tipo de narrativa (a seguir), todavia, diferentemente da possível proposta de levar o público a acreditar nos benefícios desta ordem, do modo como esta sociedade é organizada, o segundo tipo nos leva diretamente à



imagens de falência do sistema, decadência estética, econômica, personagens infelizes e cansados. Essa sinopse geral ajuda a definir os cenários distópicos de 1984, V de Vingança, Jogos vorazes, Watchmen, Liberdade: um sonho americano, Elysium, Akira, Blade Runner e Metrópolis, e tantos outros.

Em **1984**, a cidade é definida por uma arquitetura moderna corroída, onde não raro se destaca a figura onipresente líder, em pôsteres e símbolos do partido. Nesses espaços externos, o cenário é marcado pela arquitetura de controle, desde muros, cercas e grandes, que contam com aparatos tecnológicos como alarmes e equipamentos de monitoramento. Essas características também são marcantes nos espaços internos, salas, oficinas e quartos - a moradia e o trabalho também são vigiados para garantir a manutenção da ordem e a disciplina, impedindo assim o desenvolvimento individual e emocional, que são condenados pelos discursos totalitários reproduzidos em grandes telas que asseguram a internalização do poder autoritário. Na cidade, as pessoas são vigiadas e devem cumprir sua rotina de forma homogeneizada. Nos arredores da cidade, surgem se encontram os únicos espaços de um refúgio possível, para o desenvolvimento das emoções e do campo afetivo, e por isso, esses campos e bosques são áreas declaradas como proibidas pelo governo.

Em **Blade Runner**, o cenário, que homenageia claramente em alguns momentos Metrópolis, é caracterizado, entre outras coisas, por uma enorme quantidade de painéis de publicidade corporativos que, poluindo visualmente as ruas superlotadas, despertam o estímulo visual dos transeuntes com anúncios de mercadorias-fetiches ou lugares-paraíso. Essa cidade americana futurista e sombria é contrastada com luzes de neon e pelas luzes das pequenas janelas dos grandes edifícios: torres gigantescas e decadentes, que também produzem uma sensação asfixiante, já que o enredo decorre em uma cidade onde o trânsito aéreo é desordenado, decorrido num espaço que não há qualquer sinal de natureza ou refúgio, sendo a biodiversidade ausente. A economia informal, ao contrário, é presença marcante num centro urbano tomado pelo comércio predominantemente asiático, no qual também se sobressaem as luzes de neon em cores fortes e chamativas. A contradição é acentuada, pois a cidade é dominada pelo caos e a desordem, embora seja, ao mesmo tempo, o lugar no qual se desenvolve a tecnologia avançada, que é um dos temas centrais do filme: o desenvolvimento da tecnologia baseada na engenharia genética.

Em **V de Vingança**, obra ambientada numa Inglaterra de futuro desolador, em uma sociedade controlada por câmeras, não perde-se de vista suas referências à obras como *Fahrenheit 451*, *Blade Runner*, *Batman* e *Robin Hood*, e autores como Orwell, Huxley e Max. Esses futuros se passa, da data da obra, em 10 anos (na HQ), e 20 anos (no filme).

A narrativa da obra, como já se disse, se passa em um futuro distópico, [...] que passou por uma guerra nuclear localizada (que não afetou em termos militares todo o resto do globo) e que resultou em um desastre viral, deixando a sociedade inglesa aterrorizada, paralisada, e em colapso. Sobe ao poder um partido autoritário, liderado pelo puritano Adam Susan. Em defesa de um ideal de sociedade e de valores, o governo passa a perseguir e aprisionar negros(as), homossexuais, assim como homens e mulheres de ideologia contraposta a do partido, em outras palavras, toda a população de valores “subversivos” que não se enquadram no ideal de sociedade defendido pelo governo.¹³⁴

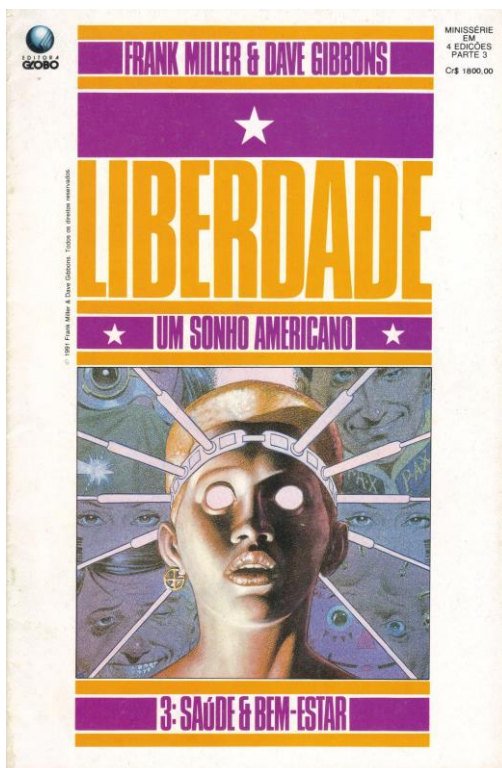
Em **Watchmen**, enredo da obra se passa em uma década de 1980 onde Richard Nixon continuou no poder após a vitória na Guerra do Vietnã, possibilitada pela existência do Dr. Manhattan. É um cenário mais próximo do ano que representa (ao contrário de muitas distopias, é uma representação imaginada de seu presente, não de um futuro). Temos nessa obra os Estados Unidos como um país cuja estrutura política permanece uma democracia representativa, mas cuja retórica do medo ancorada no contexto de Guerra Fria permite sucessivas reeleições de Richard Nixon. Tal retórica poderia ser facilmente associada ao anticomunismo ferrenho de Ronald Reagan, e possivelmente foi influenciada pela escalada das tensões belicistas da primeira metade dos anos 1980 entre a administração Reagan nos EUA e as administrações de Leonid Brezhnev, Yuri Andropov e Constantin Chernenko na União Soviética. Toda a trama se desenvolve em paralelo com a crescente tensão entre as duas potências da Guerra Fria, e a iminência de uma guerra nuclear, amplificada especialmente após eventos que fazem o Dr.

¹³⁴ TONIN, Thays. “*Eles erradicaram a cultura*”: a distopia de *V de Vingança* e a releitura hollywoodiana pós-11/09. 2013. 98pp. (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. p.12

Manhattan deixar o planeta, tirando os EUA sua principal vantagem estratégica.



Em **Liberdade: um sonho americano**, o enredo gira em torno de referências ao racismo, pobreza social, e referências à claras demandas estadunidenses. Divisão do espaço urbano, ordem regida por grandes corporações empresariais, temática militarista, e, diferentemente de todas as outras obras aqui citadas, a personagem central é mulher, negra, que questiona o que quer dizer liberdade para essa minoria.



E por fim, **Metrópolis**, de 1927, considerado o primeiro filme distópico, e sendo assim, as primeiras imagens de tais projeções de um futuro distópico, e principalmente, as primeiras representações arquitetônicas. Porque enfatizar esse caráter? Porque essas imagens reaparecerão, como obsessões, em incontáveis outras distopias, sob a forma de cinema ou quadrinhos, até as atuais produções hollywoodianas.

Como bem descreve e analisa Ismail Xavier, *Metropolis* trás consigo de forma exemplar “a marca do alegórico reconhecida desde a retórica clássica: estabelecer o campo de uma analogia que se desdobra ao longo de todo um percurso e que conecta, mantendo-os, porém, distintos, um mundo narrado (espaço-tempo diegético) e um universo de referência que pode ser histórico (com frequência, o próprio contexto da obra) ou de natureza conceitual.”¹³⁵

Onde, por um lado, encontramos ilustrações de questões dos anos 1920, década de sua produção, por outro, as referências presentes se mostram extraídas de vários contextos socioculturais, e de várias referências iconográficas, desde a tradição bíblica. Neste filme, porém, há uma constelação de referências e formas de representar que vão além das proposições do expressionismo alemão, mas envolvem-se no que Didi-Huberman definiu por imagem-sintoma,



¹³⁵ XAVIER, Ismail. “A alegoria langiana de babel e o monumental: *Metrópolis* e seu descompasso com a visão política da modernidade em Walter Benjamin”. In: MACHADO, Carlos. MACHADO JR, Rubens. VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin: experiência histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora UNESP, 2015. p.337.

Talvez seja preciso chamá-lo um sintoma, entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos. [...] É, mais simplesmente, tentar reconhecer a estranha dialética segundo a qual a obra, ao se apresentar de uma só vez ao olhar do espectador, na entrada da cela, libera ao mesmo tempo a meada complexa de uma memória virtual: latente, eficaz.¹³⁶

O próprio filme *Metropolis* já trás consigo essas marcas, “constelações inteiras de sentidos”¹³⁷, todavia, a obra será rememorada amplamente até os atuais lançamentos do cinema, por ser uma das primeiras imagens distópicas. É curioso pensar que vários filmes e quadrinhos, formas visuais, trarão consigo marcas de outros tempos, ressonarão outros tempos, como por exemplo as referências visuais do expressionismo alemão (e suas questões), mesmo que essas novas obras não tivessem nenhum interesse nessa relação com a postura e proposições do expressionismo. Vamos mais longe: as referências visuais nessas obras, inclusive em *Metrópolis*, ressonam mais tempos, mais maneiras de figurar, de representar os pontos dos quais querem tocar, principalmente considerando que os conceitos em jogo nas distopias são os de liberdade x servidão, passado x futuro, tecnologia x natureza, racionalidade x pathos, beleza, perfeição x caos, feiura, barbárie.

Essas questões podem ser ligadas visualmente à variadas referências, e não só questões pontuais dos anos 1920. Eis a fortuna crítica de pensarmos os fantasmas da modernidade e suas imagens-sintoma. As maneiras pelas quais essas antinomias modernas aparecerão sob a forma de imagens visuais estarão mais amplamente discutidas no capítulo 2.

Retomando a apresentação dos cenários das obras distópicas, *Metrópolis* se passa em uma cidade dividida. Embaixo, a cidade dos trabalhadores, um universo de máquinas escondidas literalmente embaixo da terra: uma cidade subterrânea, a “cidade baixa”¹³⁸. A vida desses homens e mulheres é medida em turnos de trabalhos, as imagens apresentam sincronias rigorosas, e os relógios que organizam essa vida

¹³⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*: questão colocada aos dms de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013. p.26-27.

¹³⁷ Ibidem, p.26.

¹³⁸ Termo usado por Ismail Xavier. Op. Cit., p.342.

são uma obsessão dessa sociedade disciplinada, deste “mundo carcerário”¹³⁹.

A cidade dos trabalhos tem também sua própria forma arquitetônica, que difere-se da cidade acima da terra, a “cidade alta”¹⁴⁰. Se levamos em consideração a relação da obra com as críticas do expressionismo alemão, a cidade dos trabalhadores é de uma arquitetura modernista, de experiência funcionalista, como as de Le Corbusier, um dos protagonistas dos modernismos arquitetônicos que “compartilham características estilísticas e técnicas como [...] a racionalização científica, a universalização, [...] e a crença no ideal de que a “forma segue a função” [...]”, amplamente adotada na reconstrução do pós-guerra por sua velocidade, escala e relativo baixo custo, ela continua a ser a linguagem dominante.”¹⁴¹

Já a cidade acima da terra, a cidade “alta”, é desde o princípio, parte importante da alegoria proposta. Essa divisão, esta “estrutura vertical se completa, espacializando de forma rigorosa a hierarquia social”¹⁴². Soma-se a isto uma relação clara com a Escola de Chicago, e o estilo predominante nos anos 1920 e 1930 derivados da Exposição Internacional de 1925¹⁴³, onde “enxergavam nesse estilo a visão de um mundo apazível, mesmo que decadente, intocado pela guerra e pela miséria humana. [...] criaram composições simétricas, geométricas e angulares. Mas foi Hollywood que o popularizou em sets e figurinos rebuscados para refletir a vibração e a modernidade”¹⁴⁴. As cenas mostram uma cidade mais clara (cenas com mais luz, espaços mais limpos) geometricamente organizada, aproxima-se de um ideal de ordem e beleza, em uma mistura entre essas composições simétricas e referências a estátuas gregas, jardins “dos Prazeres”, com pessoas felizes e noites desregradas em bares com apresentações artísticas, onde até os gestos das personagens mulheres, sua postura, ganha um movimento

¹³⁹ Ibidem, p.341.

¹⁴⁰ Ibidem, p.341.

¹⁴¹ DENISON, Edward (org.). *Arquitetura: 50 conceitos e estilos fundamentais explicados*. São Paulo: publifolha, 2014. p.108.

¹⁴² Ibidem, p.342.

¹⁴³ Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris, em 1925. Cf. DENISON, Edward (org.). “Art Déco”. In: *Arquitetura: 50 conceitos e estilos fundamentais explicados*. São Paulo: publifolha, 2014. P.132.

¹⁴⁴ Ibidem, p.132.

mais solto, arredondado, diferentemente do gestual dos trabalhos da cidade baixa (fig. ? e ? e ?).

Algumas das proposições do expressionismo alemão envolvem aspectos quase contraditórios, analisados sob um viés comparativo. Por um lado, suas escolhas formais partiam de críticas ao impressionismo acadêmico, “sendo por oposição, uma extensão deste”¹⁴⁵. É considerado um fenômeno hegemônico cultural na Alemanha, presente em diferentes formas artísticas, incluindo obras como A Ponte (*Die Brücke*), O Cavaleiro Azul (*Der Blaue Reiter*), o círculo de A Tempestade (*Der Sturm*), Grupo Novembro (*November Gruppe*) e a Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit.*), e, certamente, filmes como Metrópolis, O Gabinete do Dr. Caligar (1920, Nosferatu (1922), e M – O Vampiro de Dusseldirf (1931)¹⁴⁶.

Ainda sobre a forma, as obras consideradas expressionistas

não tinham por objetivo representar a realidade concreta. Interessavam-se mais pelas emoções e reações subjetivas que objetos e eventos suscitavam no artista e que ele tratava de 'expressar' por meio do amplo uso da distorção, da exageração e do simbolismo.¹⁴⁷

Enquanto por um lado, na forma, há uma crítica aos valores vigentes em debates no próprio campo das artes, Lynton levanta que essa intensificação do poder expressivo das artes, de “impressionar-nos através de gestos visuais que transmitem, e talvez libertem, emoções ou mensagens emocionalmente carregadas”¹⁴⁸, ou seja, admitir “o conceito moderno de criação artística [como] enraizado em forças pessoais e suprapessoais inconscientes”¹⁴⁹ nada tem de peculiar ao século XX. Na

¹⁴⁵ como define o Museu de Arte Contemporânea da USP. “expressionismo alemão”. Disponível em: http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo1/expressoismo/exp_alemao/index.html Acesso em: 02/10/2015.

¹⁴⁶ Ibidem.

¹⁴⁷ MERTEN Apud ROSSINI, Miriam de Souza. Fundamentos de Cinema. Disponível em: www.chasqueweb.ufrgs.br/~miriam.../expr_narr.html. Acessado em: 02/10/2015.

¹⁴⁸ LYNTON, Norbert. “Expressionismo”. In: STANGOS, Nikos. Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000., p.27.

¹⁴⁹ Ibidem, p.29.

verdade, valorizar o caráter expressivo da obra, vê-la como veículo para gestos expressivos, e ao tematizá-las sob um viés apocalíptico por meios pictóricos sobrecarregados de distorções figurativas e composicionais, têm precursores no Renascimento, e renova-se no romantismo do final do século XIX. “A arte de Dürer, Altdorfer, Bosch e outros, às vésperas da Reforma, é marcada por qualidades expressionistas, e sobretudo, por uma ansiedade apocalíptica que seduz fortemente o século XX.”¹⁵⁰ Eis alguns fantasmas de Metropolis e/ou de Fritz Lang. Esse expressionismo alemão, mais rótulo de grupos de artistas do que movimento que se anunciava sob esse nome, pensava a arte não apenas “como esporte da civilização, mas também a arte como veículo de esperanças e medos humanos, a arte religiosa”.¹⁵¹

Justamente, Xavier aponta a via messiânica delineada em Metropolis. Sob a perspectiva do debate do expressionismo alemão e o conteúdo na obra de Lang, há uma curiosidade. Por um lado, as obras expressionistas parecem querer denunciar a lógica do contextual: fala-se em crítica à valores burgueses, em pensar a condição humana pós-guerra mundial. Por outro lado, como resume Xavier, a obra parece uma

resposta alemã a tal projeto americano e ao que se considerava a falta de espírito que assolava a modernização, em grande parte identificada com a hegemonia de um pragmatismo desumanizante próprio ao *American Way*. Vista a partir do prisma deste messianismo nacional alemão, a conjuntura reclamava, acima de tudo, a injeção de um espírito, ou de um “sentimento” capaz de humanizar o fordismo e o imperativo da eficácia industrial. O que se apresenta então no filme como “mediação do coração”, figurada como gesto de refundação da “boa nova”, expressa a feição nacionalista do diagnóstico e da solução da crise propostos por Metropolis. Pode-se remeter esta refundação à tradição pietista saída da Reforma, ou ao romantismo, ou observar a estreita afinidade da alegoria com o pensamento organicista de um Oswald Spengler, empenhado na reafirmação de um legado espiritualista que ele supõe reprimido pelo racionalismo da ilustração

¹⁵⁰ LYNTON, Norbert. Op. Cit., p.29.

¹⁵¹ Ibidem, p.37.

(visto como responsável pelos males da civilização industrial).”¹⁵²

As cenas que mostram a cidade de Metropolis serão base para representar arquitetonicamente várias outras cidades-distopias a partir dos anos 1920. Suas alegorias serão retomadas sob outras formas, pois “Metropolis desemboca numa imagem barroca (a história como catástrofe)”¹⁵³. O cenário disposto em Metropolis pode resumir-se da seguinte maneira:

A abertura do filme compõe uma alegoria moderna que descreve um mundo de feição opressiva, desencantado (no sentido weberiano), onde se exibem os dispositivos que materializam a razão instrumental e o tempo do relógio a presidir o trabalho. Para que se deflagre a narrativa, é preciso um dado exterior à ordem mecânica, o que em Metropolis se traduz num conjunto de alusões aptas a promover um reencantamento do mundo, condição para que se faça valer aí uma alegoria mais tradicional, onde há lugar para a palavra profética e seu embate com o poder carismático das imagens.¹⁵⁴

Eis então, dois pontos que reflito neste trabalho: quais as imagens que serviram aos criadores de *Metropolis* para criarem este cenário?¹⁵⁵ O que levou as outras artes a fazerem *sobreviver* essas formas? A serem *pós-vidas* de outras imagens, a ressoarem outros tempos? A nos levar sempre a outras imagens? “São as imagens que lhe oferecem um ponto de partida propício ao estudo da *Nachleben*. Pois a constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens: imagens deixam-se reportar a outras imagens”¹⁵⁶. Este parece-me o sentido possível, necessário e inexplorado de uma pesquisa sobre distopias.

IMAGEM-SINTOMA, IMAGEM-FETICHE?

Se a sensibilidade moderna tem um caráter utópico, porque o século XX parece ter essa obsessão por imagens de futuros distópicos?

¹⁵² XAVIER, Ismail. Op. Cit., p.358.

¹⁵³ Ibidem, p.360.

¹⁵⁴ XAVIER, Ismail. Op. Cit., p.342.

¹⁵⁵ Este ponto está no capítulo II.

¹⁵⁶ WAIZBORT, Leopoldo. Op. Cit. P.17.

Do que essas imagens são sintomas? Desde finais do século XIX com obras literárias tais como *A máquina do tempo* (1895) e desde *Metropolis* (1927), primeiro filme a ser considerado entre teóricos do cinema como distópico ou do gênero “distopismo”¹⁵⁷, nos deparamos com esta tamanha quantidade de obras em diferentes formas artísticas que acontecem em realidades ficcionais distópicas.

Sob qual termo é possível nos apropriar por um breve momento para pensar a continuidade dessas imagens, mesmo que diferentes (pois uma não é releitura de outra, nem sobreposição), que reaparecem e sobrevivem por mais de um século, sob temas, formas, meios diversos? E depois, como pensar o que nessas imagens há de outros tempos, o que há nessas imagens de sintomas?

O conceito de sintoma, discutido por autores como Warburg, Didi-Huberman e Rancière parece propor um caminho diferente para pensá-las, para começar a responder a essas perguntas, vinculando-as primeiramente as próprias questões vigentes nos contextos do século XX. Mesmo que cada obra tome para si temáticas distintas e carregue consigo debates pontuais e referências contextuais, começemos para pensá-las enquanto sintomas, pelas suas semelhanças, e neste caso, seus cenários, suas formas de tocar em certos assuntos, de representar certos espaços.

Para Warburg, por um de seus exemplos, podemos pensar a relação entre as formas de arte por um viés sintomático que remete sempre a função da memória,

Em virtude dessa função da memória, a linguagem dos gestos na forma da imagem, amiúde reforçada com legendas pela linguagem da palavra (que se dirige também ao ouvido), coage as obras arquitetônicas (como arco do triunfo e teatros) e esculturas (do sarcófago à moeda), com ímpeto indestrutível de sua formação expressiva, a uma revivescência da comoção humana em toda a amplitude de sua polaridade trágica, da tolerância passiva ao triunfo ativo.¹⁵⁸

¹⁵⁷ Cf. BERGMAN, Ronald. Op. Cit., p.118-119. Bergman define subgênero como categorias que “existem sob o âmbito mais amplo de um gênero, mas têm seus próprios e diferenciados assuntos, estilos e iconografias.” (p.7).

¹⁵⁸ WARBURG, Aby. “Introdução à Mnemosine.” Op. Cit., p.373.

Então, para o autor, podemos rastrear aspectos fundamentais da experiência humana pela dimensão simbólica da cultura, uma cultura como espaço de memória, mas também uma dimensão simbólica que está justamente neste “espaço intermediário entre ímpeto e ação”¹⁵⁹. Em termos mais simples?

Essa dimensão simbólica é o que, para Warburg, lastreia dois aspectos fundamentais da cultura humana: a expressão e a orientação. Ambos dizem respeito à relação de ser humano e do mundo no qual vive: exprimir sentimentos, ideias, desejos, paixões, temores e angústias, por um lado, e orientar-se em meio ao mundo em que se vive, por outro, está na raiz da vida humana. Acompanhar ao longo do tempo e do espaço as transformações nessas formas de expressão e de orientação seria uma tarefa central da sua disciplina sem nome.¹⁶⁰

O conceito de sintoma trabalha com essa dimensão simbólica, caminhando em direção a uma dimensão antropológica das imagens, para além da “ideia “iconográfica” de sintoma que caracterizava a clínica dos alienistas do século XIX”, como expõe Michaud, “ele havia compreendido que os sintomas não são “sinais” (os sêmeia da medicina clássica) e que suas temporalidades, seus nós de instantes e durações, suas misteriosas “sobrevivências”, pressupõem um espécie de *memória inconsciente*.”¹⁶¹ Sendo assim, sua “história psicológica ilustrada”, como a reivindica, parece dialogar com a “concepção freudiana do sintoma como *fóssil em movimento*”.¹⁶²

Se admitimos por tanto a possibilidade, nesta composição teórica, de dialogar com algumas (pontuais) colocações de Freud, abrem-se outras possibilidades, outros modos de ver as imagens e de pensar a história por imagens, por *inquietações*.

Ainda sob o tópico do sintoma, Agamben exemplificará que “as criaturas fantásticas de Hoffman e de Poe, os objetos animados e as caricaturas de Grandville e de Tenniel, até mesmo o carretel Odradek no conto de Kafka, são, sob este ponto de vista, um *Nachleben* da forma emblemática”, assim como “certos demônios cristãos representam uma

¹⁵⁹ WARBURG, Aby. “Introdução a Mnemosine”. Op. Cit., p.365.

¹⁶⁰ WAIZBORT, Leopoldo. Op. Cit., p.14.

¹⁶¹ MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p.23.

¹⁶² Ibidem, p.24.

“vida póstuma” de divindades pagãs.”. Não é a toa que, ao nos questionarmos sobre o lugar do *pathos* no processo de criação artística, sobre como surge, como pulsa essas sobrevivências, acabamos por ver que, na forma do Inquietante freudiano, “o símbolo apresenta-se como a nova Esfinge a ameaçar a cidadela da razão.”¹⁶³.

Este Inquietante não é realmente nada de novo, de estranho, mas sim algo que desde sempre é família À psique e que só o processo de remoção tornou diferente. [...] o Inquietante seria algo que deveria ter ficado escondido e que, pelo contrário, reaparece.¹⁶⁴

O simbólico causa mal-estar na cultura moderna. E talvez, como propõe Agamben,

a razão deste “mal-estar” diante do simbólico resida no fato de que a aparente simplicidade do esquema, com que nossa cultura interpreta o significar, esconda a remoção de um significar mais familiar e originário, e que não se deixa reduzir docilmente a este esquema.¹⁶⁵

Deixemos o caráter intempestivo das imagens virem à tona. “Mais do que de espaço, a imagem precisa de tempo, por requerer um processo de associações incessantes.”¹⁶⁶. Como dito por Antelo, “nesse sentido, diríamos que as imagens produzem um regime de significação que apela aos processos da memória psíquica e, elaborando-se como sintoma”¹⁶⁷.

Sintoma, para Didi-Huberman, parece ser um “entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos”, ou, em outras palavras, uma estranha dialética, uma verdade traumática, onde a obra “ao se apresentar de uma só vez ao olhar do espectador, na entrada da cela, libera ao mesmo tempo a meada complexa de uma memória virtual: latente, eficaz.”¹⁶⁸

¹⁶³ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op. Cit., p.231.

¹⁶⁴ FREUD Apud AGAMBEN.; *Estâncias*. Op. Cit., p.230

¹⁶⁵ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op. Cit., p.231.

¹⁶⁶ ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Op. Cit., p.8

¹⁶⁷ Ibidem, p.9

¹⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Op. Cit., p.26-27.

A imagem nos afeta, e é, ela mesma, afetação. *Diante da imagem*, estamos diante de “constelações de sentidos”, “redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual”.¹⁶⁹

Eis porque pensar a imagem deve, ao ser questionada como sintoma, aceder a uma dimensão antropológica. Além disso, e por fim, ao falarmos em sintoma, não há como não falarmos de um *corpo que sente*. Não há sintoma sem corpo. Como explica Michaud, “Aqui, sintoma deve ser entendido como movimento nos corpos, movimento que fascinava Warburg”, por vê-lo “agitado pelas paixões”.¹⁷⁰

Retomando os possíveis diálogos entre Warburg, Agamben, Didi-Huberman e Freud, quero chegar a uma provocação. A de pensar as distopias como imagens-fetiche. Por exemplo, no sentido apresentado por Agamben, de um “modelo do conhecimento [...], a *Verleugnung* [renegação] do fetichista”, essa relação “em que o desejo nega e, ao mesmo tempo, afirma o seu objeto e, desse modo, consegue entrar em relação com algo que não poderia ser nem apropriado, nem gozado de outra maneira.”¹⁷¹

Provoco por dizer que, o fetiche “leva-nos ao confronto com o paradoxo de um objeto inapreensível que satisfaz uma necessidade humana precisamente através do seu ser tal.” Então, “como presença, o objeto-fetice é, sem dúvida, algo concreto e até tangível; mas como presença de uma ausência, é, ao mesmo tempo, imaterial e intangível, por remeter continuamente para além de si mesmo, para algo que nunca se pode possuir realmente.”¹⁷² Eis nossa obsessão com imaginar futuros, projetar diferentes lugares, *lugares-outros*, novos lugares, não-lugares. Continua Agamben, “Essa ambiguidade essencial do estatuto do fetiche explica perfeitamente um fato que há muito foi revelado pela observação, a saber, que o fetichista tende infalivelmente a colecionar e a multiplicar os seus fetiches”¹⁷³; produzir mais e mais imagens de futuros distópicos, lugares entre o desejo e a repulsa, “referência negativa”, vontade e negação. Em outros termos, pergunto: será que tal obsessão por futuros opressões, regimes totalitários, é uma vontade de presença? É uma afirmação que deixamos escapar por entre as imagens

¹⁶⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem*. Op. Cit., p.26.

¹⁷⁰ MICHAUD, Philippe-Alain. Op. Cit., p.23.

¹⁷¹ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op. Cit., p.13.

¹⁷² Ibidem, p.61.

¹⁷³ Ibidem, p.62

de que a natureza humana nos levará incontornavelmente a esses futuros? Futuros que desejamos, em admissões de culpa, desejo de punição? Há desejos do apocalíptico? A “crise do pensamento utópico” leva a essa obsessão por imagens distópicas? São elas que não cansam de nos perseguir, ou nós que não cansamos de buscá-las, colecioná-las, multiplicá-las?

Ou será que nossa obsessão por elas é baseada (também) em um *mal-estar*? Esse mal-estar cultural que fala Didi-Huberman, onde “assujeitou-se o mundo, assim, totalmente como o sonharam – o projetam, o programam e querem no-lo impor” [a máquina totalitária de uma sociedade do espetáculo]¹⁷⁴?

Podemos falar também nos mal-estares do qual Freud já falava no início do século XX, o de que imaginamos esses futuros como fruto da insatisfação, sob três considerações: a prepotência da natureza, a fragilidade de nosso corpo, e a insuficiência das normas que regulam os vínculos humanos na família, no Estado e na sociedade¹⁷⁵; sociedade esta onde “beleza, limpeza e ordem ocupam claramente um lugar especial entre as exigências culturais”, e onde “a liberdade individual não é um bem cultural”¹⁷⁶.

Todavia, as distopias parecem ter vontade emancipadora, funções sociais de crítica ao presente: O lembrar-nos das possibilidades, o lembrar-nos de *imaginar*, “das aberturas, dos possíveis, dos lampejos, dos apesar de tudo”¹⁷⁷. AS distopias lembram-nos dos projetos de sociedade, e que, como no livro de Orwell, 1984, “Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado.”

As distopias mexem com o *pathos* de uma sociedade de indivíduos que incessantemente pensa sobre soberania nacional, soberania de espaços geográficos, soberania de si, de poder julgar (no sentido jurídico), definir, arregimentar, escolher. Ademais, essas imagens transbordam as antinomias que pautam o pensamento ocidental: luz x trevas, realidade x ficção, liberdade x controle, bem x mal. Se as distopias x utopias são importantes para entendermos a modernidade, dentre suas outras antinomias, é preciso circular afinal a questão do é o “pensamento moderno” e “modernidade” para me ater a

¹⁷⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. Cit., p.42.

¹⁷⁵ FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. P.30.

¹⁷⁶ Ibidem, p.38 e 41.

¹⁷⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. Cit., p.42

cada uma delas por mais tempo, e tentar demonstrar como elas vão aparecer sob a forma de imagens nas artes visuais durante todo o século XX, e “sobreviver” nos quadrinhos , no cinema... nas artes.

Vamos a modernidade, seus fantasmas, seus sintomas, suas inquietações.

...na arte, a grandiosidade histórica só pode assumir uma forma trágica. O tempo da história é infinito em todas as direções e não é preenchido em cada um dos seus movimentos. Isso quer dizer que não há um único acontecimento empírico imaginável que tenha uma relação necessária com a situação temporal bem determinada em que ele sucede.

Walter Benjamin



MOTTER, Dean. Los Bros HERNANDEZ. *Mister X*. A coleção definitiva. Vol 1. Devir Livraria Ltda, 2005.

CAPÍTULO 2 - OS FANTASMAS DA MODERNIDADE: PROJETOS, SÍMBOLOS, SINTOMAS

Jamais houve uma época que não se sentisse moderna [...] e não acreditasse estar diante de um abismo iminente.

Walter Benjamin

Sobre o sentido das palavras – e seu peso quase sempre associado à credibilidade ou ao poder de quem as pronuncia –, o gnomo irascível Humpty Dumpty, em Alice no país das maravilhas, de Lewis Carroll, afirma a Alice: “quando utilizo uma palavra, ela significa precisamente aquilo que eu quero que ela signifique. Nada mais, nada menos.” Alice contesta que “o problema está em saber se é possível fazer que uma palavra signifique montes de coisas diferentes”. Ao que Humpty Dumpty replica altivamente: “O problema está em saber quem é que manda. Ponto Final”.

Gilberto Dupas

COMPREENSÕES DE MODERNIDADE(S)

O que “define” a modernidade? Quais as advertências a essas definições? A modernidade é um recorte de tempo, de espaço? Um projeto civilizacional? A “emergência de uma nova compreensão de mundo”¹⁷⁸? Compagnon em seu livro faz uma genealogia das noções de moderno, modernidade e modernismo, ponto do qual irei partir para começar a delinear o que compreendo por pensamento moderno, e por modernidade.

Moderno, modernidade, modernismo: essas palavras não têm o mesmo sentido em francês, em inglês e em alemão; não remetem a ideias claras e distintas, a conceitos fechados. [...] ¹⁷⁹

¹⁷⁸ JAUSS, Hans Robert *apud* LIMA, Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008, p.142.

¹⁷⁹ COMPAGNON, Antonie. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p.15.

Se o substantivo modernidade, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire, e se modernismo, no sentido de gosto – a maioria das vezes jugado excessivo – do que é moderno, aparece em Huysmans, no “salão de 1879”, o adjetivo *moderno*, por outro lado, é muito mais antigo, segundo Hans Robert Jauss, que retrçou a sua história; *modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de *modo*, “agora mesmo, recentemente, agora”. *Modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O moderno se distigue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana. Os *moderni* contra os *antiqui*, eis a oposição inicial, a do presente contra o passado.¹⁸⁰

Já a definição de Marshall Berman, que vê na ideia de modernidade como uma experiência vital,

– experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como “modernidade”. [...] ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo que é sólido desmancha no ar”.¹⁸¹

Berman critica alguns pontos específicos do pensamento moderno, da sensibilidade moderna, ao falar que “tal sentimento engendrou inúmeros mitos nostálgicos de um pré-moderno Paraíso Perdido.”¹⁸², assim como, podemos adicionar, seu caráter utópico como parte de “preocupações especificamente modernas. São todos movidos, ao mesmo tempo, pelo desejo de mudança – de autotransformação e de transformação do mundo ao redor”, afinal, “ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição.”¹⁸³

¹⁸⁰ COMPAGNON, Antonie. Op. Cit., p. 17

¹⁸¹ BERMAN, Marshall. Op. Cit., p. 25.

¹⁸² BERMAN, Marshall. Op. Cit., p. 25.

¹⁸³ BERMAN, Marshall. Op. Cit., p. 21.

Gilberto Dupas, em seu livro “O mito do progresso, ou o progresso como ideologia” (2012) levanta uma das definições comuns, onde a modernidade, enquanto recorte de um contexto, inicia “com a Revolução industrial e as inovações tecnológicas que, no mais das vezes, são profundamente identificadas com a ideia de *progresso*”¹⁸⁴, onde, no século XX, foi simbolizada pelo confronto oeste e leste da “vitrine da *modernidade e progresso* representada por Berlim ocidental [...] em contraposição ao *atraso* ou *arcaísmo* do modelo soviético de sociedade padronizada e sem encanto.”¹⁸⁵

Conhecemos os célebres autores e artistas que falam sobre a modernidade, que nos fazem imaginar a vida moderna, o pensamento moderno. Não nos é novidade, nesse ponto, que nomes como Baudelaire, Flaubert, Poe, Dostoievski e Carlyle, assim como Chaplin, Eisenstein, Lang, Buñuel; e ainda Courbet, Manet, Cézanne, Mallarmé, ou teóricos como Arendt, Freud e Benjamin, apareçam com tanta frequência, e alguns destes sirvam para demonstrar como a mais profunda seriedade moderna expressou-se através da ironia: “A ironia moderna se insinua em muitas das grandes obras de arte e pensamento do século XIX; ao mesmo tempo ela se dissemina por milhões de pessoas comuns, em suas existências cotidianas.”¹⁸⁶, como diz-nos Berman. Em uma antologia dos clássicos da modernidade, publicada na década de 1960, os pensamentos que definem esse vasto período vão de Kant a Sade, de Rousseau à Robbe-Grillet, Bergson e Schopenhauer; como apresenta Compagnon, da “religião moderna”¹⁸⁷.

Nossos pensadores do século XIX eram simultaneamente entusiastas e inimigos da vida moderna, lutando desesperados contra suas ambiguidades e contradições; sua autoironia e suas tensões íntimas constituíram as fontes primárias de seu poder criativo. Seus sucessores do século XX resvalaram para longe, na direção de rígidas polarizações e totalizações achatadas. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neo-olímpica¹⁸⁸

¹⁸⁴ DUPAS, Gilberto. P.122.

¹⁸⁵ Ibidem, p.122.

¹⁸⁶ BERMAN, Marshall. Op. Cit., p.22.

¹⁸⁷ COMPAGNON, Antonie. Op. Cit., p.10.

¹⁸⁸ BERMAN, Marshall. Op. Cit., p.22.

E por fim, David Harvey. Sua concepção de modernidade é a de “uma implacável ruptura com todas e quaisquer condições históricas precedentes, como é caracterizada por um interminável processo de rupturas e fragmentações internas inerentes.”¹⁸⁹, de maneira a problematizar a própria ideia de “definir” o que é modernidade, para então pensar quais são os sentidos da modernidade, ou seus projetos.

Embora o termo “moderno” tenha uma história bem mais antiga, o que Habermas (1983, 9) chama de *projeto da modernidade* entrou em foco durante o século XVIII. Esse projeto equivalia a um extraordinário esforço intelectual dos pensadores iluministas “para desenvolver a ciência objetiva, a moralidade e a lei universais e a arte autônoma nos termos da própria lógica interna destas”. [...] O domínio científico da natureza prometia liberdade da escassez, da necessidade e da arbitrariedade das calamidades naturais. O desenvolvimento de formas racionais de organização social e de modos racionais de pensamento prometia a libertação das irracionalidades do mito, da religião, da superstição, liberação do uso arbitrário do poder, bem como do lado sombrio da nossa própria natureza humana. Somente por meio de tal projeto poderiam as qualidades universais, eternas e imutáveis de toda a humanidade ser reveladas.¹⁹⁰

O desenvolvimento das formas racionais e de modos racionais de pensamento, portanto, são parte fundamental da experiência moderna, da construção de suas cidades, de debates sobre formas de governabilidade, e de projetos de humanidade: projetos de homens e mulheres, projetos de corpos e de corpos em sociedade. Esse ídolo que se torna a “razão”, toma espaço em variadas frentes, em variados saberes, inclusive nas artes. Ambas, tanto a ciência, quanto as artes, sob a égide da razão, contribuirão para ideais de perfectibilidade racial e discursos de eugenia.

¹⁸⁹ HARVEY, David. “Modernidade e modernismo” In: *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992. p.22.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p.22.

A beleza corporal, associada à beleza da raça, como política da estética, constou dos programas estatais, em todo mundo ocidental nas primeiras décadas do século XX, [...] Ciência e arte delineiam o corpo na sua integridade, morfológica, antropométrica e fisionômica, [...] regulado na sua representação pelos cânones da morfologia artística.¹⁹¹

Esses valores e ideais, presentes com tanta intensidade mesmo em diferentes projetos políticos modernos (e então estéticos), tomam lugar nas temáticas de distopias como *Admirável Mundo Novo*, *Nós*, *Gattaca*, onde discriminações raciais ganham a legitimidade da ciência, e remetem-se ao “modelo esculpido na pedra enquanto ideal de beleza imbricado para a utopia nazista da perfeição física”¹⁹², conjuntamente com uma ideia de aprimoramento da capacidade cognitiva, da saúde corporal, e por fim, ao *organizar* as pessoas geneticamente, *organizar* também suas funções sociais no sistema daquela sociedade – onde, obviamente, cabe aos que não encaixam neste modelo, as funções “degradantes”, o trabalho manual, ou sua total inutilidade – o que torna a decisão de matá-las ou bani-las dessas sociedades, indiferente. “A reconfiguração do corpo emoldurado sob a estética da ordem concebe um corpo concentrado, ordenado, disciplinado; as superfícies de expressão são contida; as formas anatômicas são moldadas dentro dos cânones clássicos da beleza universal”¹⁹³.

Este cânone, esta busca da forma ideal entre proporção, medida e harmonia, ainda em diálogo com Flores, são “noções tributárias da Antiguidade clássica, retomadas pelo Renascimento”¹⁹⁴, e retomadas novamente na modernidade, entre arte e ciência. Mas onde esses ideais aparecem, nas distopias? Quais as formas, que reaparecerão, obsessivamente, para representar essas noções tributárias, esses cânones?

As cidades contam com estátuas de referência a mitologias gregas ou romanas (e o que estava jogo no modo de representar os deuses, seus “corpos”). Não sem razão estas esculturas estarão em lugares centrais da cidade, levando em conta sempre a idolatria não ao passado, aos

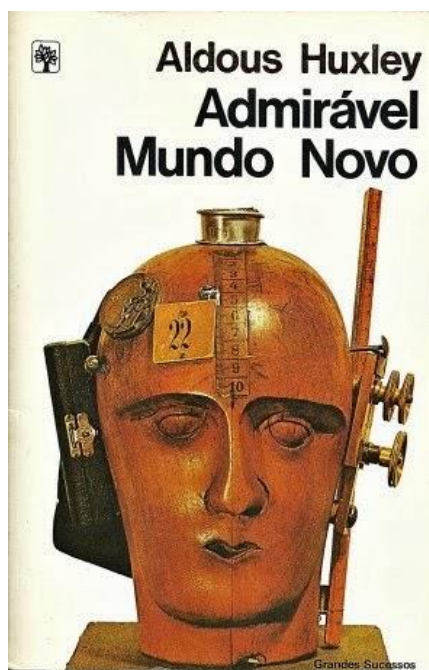
¹⁹¹ FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007. p.33 e 51.

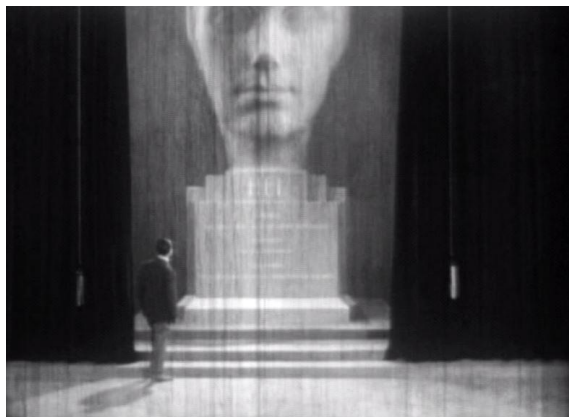
¹⁹² FLORES, Maria B. R. *Tecnologia e estética do racismo*. Op. Cit, p.59.

¹⁹³ Ibidem, p.58-59.

¹⁹⁴ Ibidem, p.45.

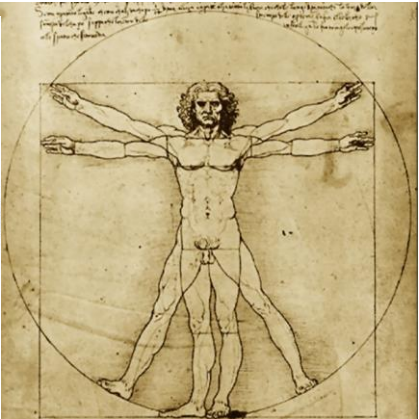
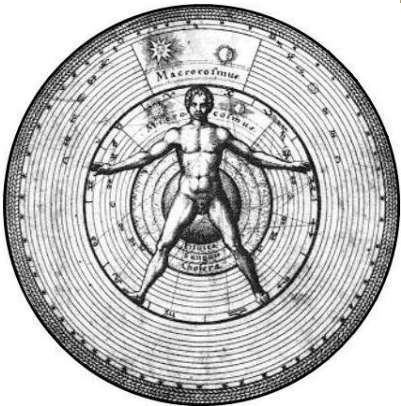
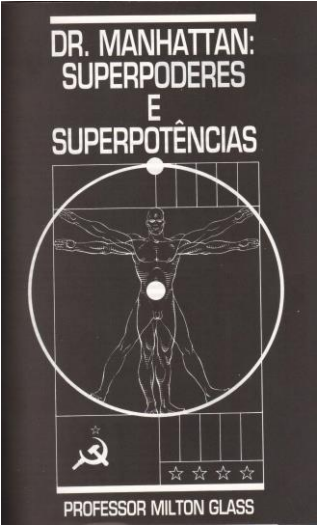
“antigos”, mas o que foi valorizado por esses antepassados de Razão, que culmina evolutivamente nessas sociedades “ideais”, que fizeram da ciência seu deus, objeto de adoração, valor único.





Esses homens e mulheres são medidos pela perfeição, e essa perfeição é a medida do mundo, do que é belo, completo em si, e como parte de algo, de uma sociedade, de um cosmo. Pulsam imagens de microcosmos, de homens vitruvianos, de da Vinci e seu desenho: “O homem é um modelo do mundo”¹⁹⁵. E se a ciência é o novo deus dessas sociedades, o homem seria a medida dos saberes, a medida na perfeição, ainda que ainda em relação àquele ideal sobrevivente da antiguidade, da sua relação entre arte e ciência, arte e matemática. Eis Dr. Manhattan, que em sua forma corpórea remete-nos novamente ao corpo belo grego, pois ele, ao ter domínio completo sobre toda a matéria, pode moldar a realidade. *Super-homem, além-homem, deus*, mas escolhe como seu signo e marca-o sobre a testa, um símbolo da tabela periódica, símbolo da ciência, símbolo da criação humana. Pois ele, seu *ser*, só pode ser medido por uma medida humana, mesmo que à imagem da medida (inalcançável?) vitruviana.

¹⁹⁵ VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. Condensado e editado com comentários de Betty Burroughs. São Paulo: Martins Fontes, 2011. p.197.



Vitrúvio descreveu a sua figura em um contexto arquitetônico, insistindo que as proporções dos templos sagrados deveriam estar em conformidade com as proporções do corpo humano, cujo desenho, acreditava ele, estava de acordo com a geometria do Universo. Daí a importância do círculo e do quadrado. Filósofos, matemáticos e místicos da antiguidade sempre tinham dotado essas duas formas de forças simbólicas. O círculo representava o cósmico e o divino; o quadrado representava o terreno e o secular. [...] O corpo humano não era apenas estruturado de acordo com os princípios que governavam o mundo. Ele era o mundo em miniatura. [...] é um autorretrato idealizado, no qual Da Vinci [...] incorpora a esperança humana atemporal.¹⁹⁶

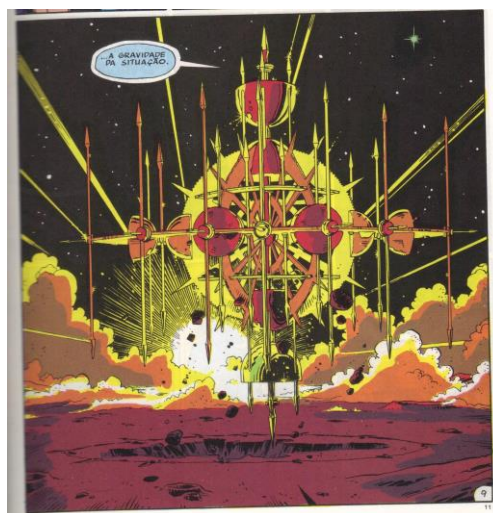
Mas as representações de microcosmos relacionam-se com macros. Como define Lurker, Cosmos remonta a ideia de “que as coisas do mundo superior e inferior se correspondem: o que existe na terra deve estar exemplificado no céu. Em todos os tempos, o homem pressupõe as relações indissolúveis entre macro e microcosmo”¹⁹⁷. A forma criada por Manhattan em Marte assemelha-se aos desenhos renascentistas de Macrocosmo; a referência ao Atlas no cenário de terminal city, assim como um Colosso gigante que de um lado segura um raio (símbolo que aparece nas mãos de Zeus) e do outro um átomo de Rutherford; o uso do nome do deus Moloch em obras como Metropolis e Watchmen; todas essas sobrevivências, dadas a ver – além dos debates possíveis sobre o que há de ocultismo em ambas as obras supracitadas.

Neste caso, podemos usar o texto em que Warburg discorre sobre a influência da teoria pitagórica dos sólidos, da *sphaera barbarica* e imagens de microcosmos, dentre outras, na tentativa de ordenação cósmica do ocidente, ao dizer que há um “restabelecimento da Antiguidade como criadora de um novo ideal par a atitude humana em relação ao cosmos”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ LESTER, Toby. *O fantasma de Da Vinci*. São Paulo: Três Estrelas, 2014. p.11.

¹⁹⁷ LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.160-162.

¹⁹⁸ WARBURG, Aby. Op. Cit., p.291.



Um dos primeiros cartazes publicitários de Moloch em 1937.



Desses homens de medidas matemáticas, vemos pulsar mais imagens, aparecer outras formas. Em Benjamin, as experiências modernas nos levam a pensar a organização do tempo e do espaço em

meio a “divisão esquizofrenizante do espaço moderno”¹⁹⁹, onde “Pela primeira vez, o espaço em que vive o homem privado se contrapõe ao local de trabalho”²⁰⁰, e o tempo é aquele que se mede espacialmente pelo movimentos dos ponteiros de um relógio, o tempo matematizado que divide a vida em trabalho e ócio.²⁰¹

A mudança no conceito de tempo operada pela modernidade foi apontada por George Woodcock (1986, p.120) como a diferença mais gritante entre as sociedades ocidentais e orientais. [...] Na modernidade, o ciclo natural da vida deixa de ser a referência para se medir o tempo, que passa, cada vez mais, a ser calculado com exatidão matemática. O tempo como duração perde sua importância diante do tempo mercadoria, representado de modo exemplar no *slogan* “tempo é dinheiro”. [...] Com a difusão dos relógios a partir de 1850, disseminou-se a ideia de pontualidade como “virtude”. A dependência do tempo matemático, no início imposta apenas aos pobres, se estendeu a todas as classes sociais; quem não se ajustava a esse ritmo enfrentava a hostilidade social e a ruína econômica.²⁰²

O tempo, o relógio, em diferentes momentos, são obsessões, representações simbólicas da modernidade. Alan Poe em 1839, no seu conto “The Devil in the belfry”, descreve essa sociedade regida por um relógio onde, sem ele, não há ordem, não há entendimento. O conto, fala de uma cidade ideal, regrada, onde os moradores contavam todo dia o sino a bater do relógio no centro da cidade.

What o'clock is it? – Old saying. [...] The dwellings are as much alike inside as out, and the furniture is all upon one plan. The floors are of square tiles, the chairs and tables of Black-looking

¹⁹⁹ D'ANGELO, Martha. *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*. Revista Estudos Avançados 20 (56), p.237-251. Rio de Janeiro, 2006. p.242.

²⁰⁰ BENJAMIN, Walter. “Paris: capital do século XIX.” In: *Textos de Walter Benjamin*. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p.37.

²⁰¹ LÖWY, Michael. “Walter Benjamin, crítico da civilização”. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013. p.9.

²⁰² D'ANGELO, Martha. Op. Cit., p.244.

wood with thin crooked legs and puppy feet. The mantel-pieces are wide and high, and have not only timepieces and cabbages sculptured over the front, but a real timepiece, which makes a prodigious ticking, on the top in the middle, with a flower-pot containing a cabbage and the timepiece, again, is a little China man having a large stomach with a great round hole in it, through which is seen the dial-plate of a watch. [...]

I have thus painted the happy estate of Vondervotteimittiss!.²⁰³

Em Metropolis, o relógio rege a vida dos trabalhadores na cidade baixa, e o homem vitruviano sobrevive como o exemplo de um trabalho, de uma função, que precisa ser matematicamente regida, por um corpo saudável, de um homem que dê conta deste metodismo.

Em Watchmen, ele reaparece, símbolo central na obra, mas sob nova temática, a da contagem e previsão para o fim do mundo, para uma guerra nuclear eminente. Assim como o ideal, o modelo estético da beleza, da arte da Antiguidade, está na formulação (no corpo, na inteligência – aperfeiçoamento em direção a perfeição de uma capacidade cognitiva de apreensão do mundo e das coisas) da personagem Ozzy, o homem “mais inteligente do mundo”.

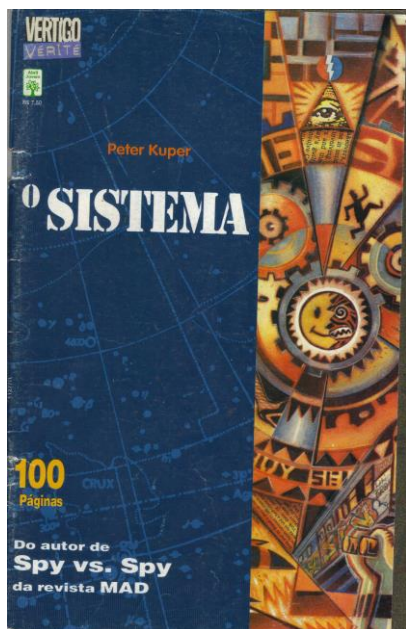
Não é sem razão que Benjamin opõe o relógio, “o tempo mecânico”, “o tempo que mede espacialmente o movimento dos ponteiros do relógio”, ao tempo que ele afirma, o tempo histórico-

²⁰³ [Que horas são? – Velho ditado. [...]]

As habitações tanto se parecem, interna como externamente, e o mobiliário obedece todo a um só modelo. O chão é de tijolos quadrados, as cadeiras e mesas de madeira preta, com pernas delgadas e recurvas e pés de cachorrinho. As chaminés são largas e altas e não tem somente relógios e couves insculpidos na frontaria, mas um verdadeiro relógio que emite um prodigioso tique-taque, bem no meio e no alto, com um jarro de flores em cada extremidade, contendo uma couve, como se fosse um batedor. Entre cada couve e o relógio há ainda um homenzinho de porcelana, com uma grande barriga, onde se abre um buraco redondo, através do qual vê-se o mostrador dum relógio. [...]

Acabo de descrever a feliz situação de Vondervotteimittiss.] Tradução minha. POE, Edgar Allan. “The Devil in the belfry”. In: Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe. New York: Doubleday Dell Publishing Group, Inc., Sem ano. p.440-450.

messiânico. O tempo do relógio, é então “uma forma relativamente vazia”, e é enquanto imagem parte da rejeição às ideologias do progresso que Benjamin critica, tal como afirma Löwy²⁰⁴.



²⁰⁴ LÖWY, Michael. Op. Cit., p.9





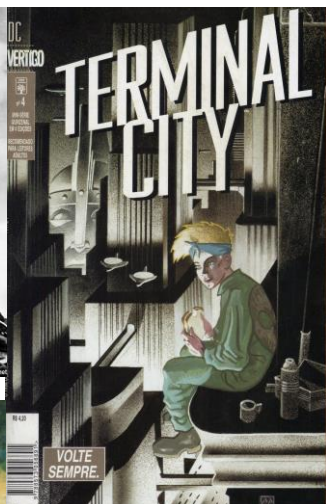
Ainda, antes de chegarmos nas representações arquitetônicas, quero tocar em mais um ponto que dá a ver o mapa de imagens.

As referências que chamo de “contextuais”, em oposição as outras lá presentes.

Essas são as imagens, que, ao meu olhar, não parecem “fora de seu tempo”; não, ao menos, ao pensar como se apresentam em *referência* direta, como vontade da criação artística, intencionalidade de quem as imaginou. E também pois algumas delas são criações artísticas de um mesmo curto espaço de anos (quando não meses), como vontade de fazer o leitor (do leitor como intérprete) relacioná-las com questões pontuais, próximas, *presentes*.

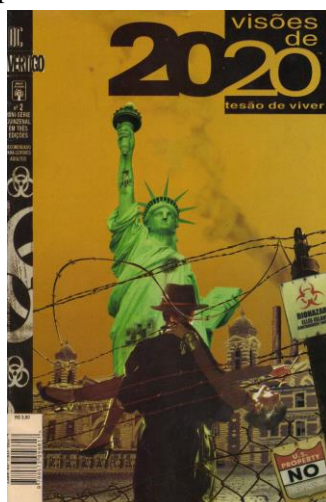
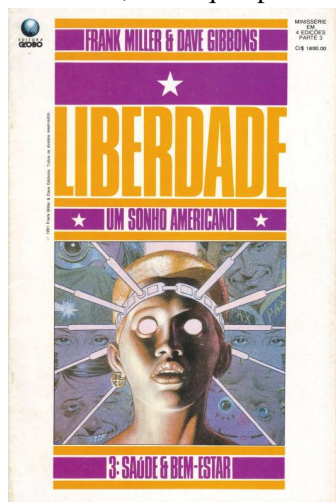
Neste caso, podemos dizer também essas imagens trazem outras imagens por um encadeamento de ideias intencional, referências diretas, vontade de relacionar. Vemos isso desde referências a foto da bomba atômica de Hiroshima, símbolos nazistas, obras plásticas e fotos históricas.

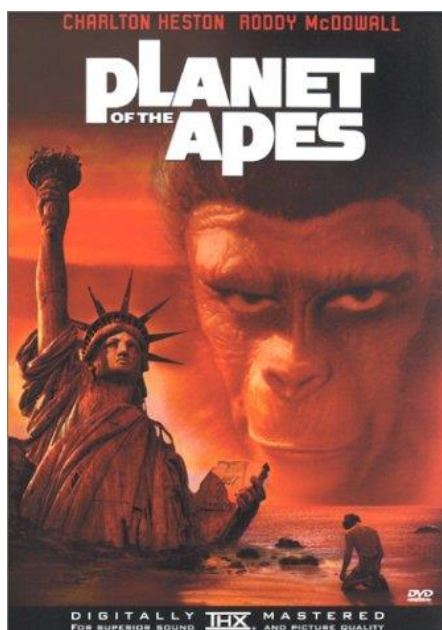




Somam-se a estas referências, (e não poderia faltar, ao falarmos de produções majoritariamente estadunidenses) a imagem desgastada da Estátua da Liberdade.

Como símbolo, certamente, a Estátua da Liberdade é uma referência que retorna incansavelmente, toda vez que uma narrativa toca em questões sensíveis a contemporaneidade (ou, na ampla maioria dos casos, questões sensíveis ao homem americano): a democracia – valor ocidental – ou a soberania de (certos) estados nacionais em perigo iminente, o fim da ordem atual das coisas em um horizonte caótico, soturno e opressor; enfim, quando se necessita lembrar dos símbolos ocidentais, sob o que proferem e qual a importância de suas causas.





ADENDO: SOBRE HOMENS, HUMANIDADE E MULHERES.

O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro.

Simone de Beauvoir

Acontece, por fim, antes de chegar ao próximo tópico, que gostaria de destacar a minha escolha em sempre remeter-me a palavra “homem” quando quero falar de “humanidade”. Essa escolha não é ingênua, mas remete-se justamente ao que está em jogo nessas produções artísticas: um olhar centrado no homem, onde o homem – e não a mulher – é o projeto, o ideal a ser alcançado ou são imagens de homens (deuses mitológicos, Dr. Manhattan, etc) ou dependem de homens (destas obras, à exceção da HQ *Liberdade*, todas as personagens principais, responsáveis pela emancipação ou meio pelo qual se faz a crítica ao regime vigente, são homens – há, claro, personagens mulheres centrais, mas não principais, e raramente emancipadas das escolhas deste herói, messias, homem cis-gênero). Ironicamente, todavia, a única obra onde as mulheres estariam em uma sociedade onde o papel de gênero não é baseado na mesma lógica machista, é na verdade uma distopia baseada em um regime de governabilidade “feminista” (esteriotipada e erroneamente definida), à ver: *Visões de 2020*.

Mesmo que presentes nas histórias, mas raramente fundamentais para o desenrolar do desfecho final (emancipador, crítico) das distopias, o lugar das mulheres não parece entrar em pauta nessas obras. Seu lugar é naturalmente o mesmo “de sempre”, dentro das ficções distópicas ou fora delas. Quem sabe possamos dizer que, até sob esse caráter, há sobrevivências:

embora as categorias modernas e valores do Iluminismo tais como direitos, igualdade, liberdade, democracia inicialmente tenham instruído muitos dos movimentos feministas de emancipação, o discurso humanista da teoria moderna, juntamente com suas noções de Sujeito e Identidade intrinsecamente essencialistas, fundacionalistas e universalistas, tendeu a apagar as especificidades (de gênero, de classe, de raça, de etnia e de orientação sexual, etc.) dos diferentes sujeitos que ocupavam outras fronteiras políticas que aquelas do homem branco, heterossexual e detentor de propriedades.

Essas críticas colocavam em evidência o fato de que a noção de sujeito estava marcada por

particularidades que se pretendiam universais e, na medida em que pretendiam universalizar as especificidades do homem branco, heterossexual e detentor de propriedades, este sujeito tornava-se uma categoria normativa e opressora, para usarmos a definição de Judith Butler,⁷ e tornava a mulher e outros grupos oprimidos ausentes ou invisíveis, para usarmos a caracterização dada por Joan Scott.²⁰⁵

As distopias são medos masculinos, medos “dos homens modernos”, sobre um mundo onde eles perderam ou sua liberdade, ou seu poder de organizar, definir, legislar. Porém, para fazer juz a este tópico seria necessário toda uma outra dissertação.

REPRESENTAÇÕES ARQUITETÔNICAS: AS SOBREVIVÊNCIAS DAS DISTOPIAS

Cinco paradoxos da modernidade: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo a cultura de massa e a paixão da negação. A tradição moderna vai de um a outro impasse, trai a si mesma e trai a verdadeira modernidade, que se tornou o saldo dessa tradição moderna.

Antonie Compagnon

A modernidade e os modernos parecem ter algumas obsessões, como diz-nos Warburg, antinomias insolucionáveis. Se o que pulsa nestas imagens são seus pensamentos, tais formas trazem consigo esse pulsar da modernidade, do pensamento moderno, de seus paradigmas interpretativos, de seus medos, anseios, e projetos. É em uma atmosfera de fantasmas que se dá origem a sensibilidade moderna²⁰⁶ – e é dela que se alimentam as imagens.

A arte ocupou o centro da consciência moderna, porque o novo, como valor fundamental da época,

²⁰⁵ MARIANO, Silvana Aparecida. *O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo*. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.3 Florianópolis Sept./Dec. 2005
Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300002#nt01 Acesso em: 08/10/2015.

²⁰⁶ BERMAN, Marshall. Op. Cit. P.27-28.

há muito nela encontrara sua legitimidade. A fé no progresso é uma fé no novo enquanto tal, como forma e não como conteúdo. Uma vez que o tempo moderno é aberto, o progresso, em si mesmo vazio, tem como único sentido tornar possível o progresso.²⁰⁷

Mas, aos modernos, sobraram formas de imaginar o que representava o progresso, o que era “deixado para trás” como valores arcaicos/antigos, quais seus futuros possíveis, e o que a liberdade e a ciência como ídolos proporcionaria aos homens e mulheres ocidentais. Havia um dualismo, antíteses estéreis, mas que deixou marcas profundas na vida moderna.

Antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso etc. esses pares de vocábulos não são sinônimos, mas vê-se bem que formam um paradigma e se interpenetram. São igualmente pares contraditórios.²⁰⁸

No século XX, esse sentimento dual se intensifica. “Visões abertas da vida moderna foram suplantadas por visões fechadas: Isto *e* Aquilo substituídos por Isto *ou* Aquilo. As polarizações básicas se manifestam exatamente no início do século XX.”²⁰⁹ Entre as produções artísticas surgem os futuristas italianos, defensores apaixonados do ideal moderno de progresso tecnológico a “um extremo grotesco e autodestrutivo”²¹⁰, e os que viam este novo tempo como oco, estéril e vazio de possibilidades humanas.²¹¹

Eis o sentimento de medo generalizado que fala Berman,

e muitas vezes desesperado, da liberdade que a modernidade confere a todo indivíduo, e o desejo de fugir dessa liberdade (para usar a expressão feliz cunha por Erich Fromm em 1941) por quaisquer meios. Este horror tipicamente moderno foi explorado pela primeira vez por Dostoiévski na sua parábola do Grande Inquisitor (Os irmãos

²⁰⁷ COMPAGNON, Antonie. Op. Cit., p.132.

²⁰⁸ Ibidem, p.15-16.

²⁰⁹ BERMAN, Marshall. Op. Cit., p.35.

²¹⁰ Ibidem, p.37.

²¹¹ Ibidem, p.201.

Karamazov, 1881). Diz o Inquisidor: “O homem prefere a paz e até mesmo a morte à liberdade de discernir o bem e o mal. Não há nada de mais sedutor para o homem do que o livre-arbítrio, mas também nada de mais doloroso”. [...] O Grande Inquisidor projetou uma sombra lúgubre sobre a política do século XX.²¹²

A partir das literaturas do final do século XIX, continuou-se a explorar esse horror tipicamente moderno, sob diferentes formas artísticas. Aí, o lugar as distopias em todo o século XX, ao trazerem nesses futuros, os medos presentes, as críticas ao presente.

Em primeiro lugar, aos caminhos do progresso científico e tecnológico, ao lugar que este tomou nas artes, principalmente na arquitetura e suas novas experiências urbanas. O modernismo na arquitetura, tal como as obras de Le Corbusier, fez dialogar máquina e homem como ideal, em “um mundo espacialmente e socialmente segmentado – pessoas aqui, tráfego ali; trabalho aqui, moradias acolá; ricos aqui, pobres lá adiante; no meio, barreiras de grama e concreto”²¹³

O modernismo arquitetural, em sua origem, repousa sobre um ideal claro: um projeto racional estará de acordo com uma sociedade racional, fundada no mito da modernização e na recusa do passado; o maquinismo é imaginado – por exemplo, na casa-máquina de Le Corbusier – como o lugar da plenitude e da felicidade. Mas o fiasco do modernismo tornou-se logo evidente, desde o exílio do Bauhaus nos Estados Unidos: a técnica fizera nascer o totalitarismo.²¹⁴

É no âmbito do espaço urbano que vemos materializar o que está em jogo nos medos e anseios modernos. Que vemos a descrença generalizada no otimismo de autores que “estavam possuídos “da extravagante expectativa de que as artes e as ciências iriam promover não somente o controle das forças naturais como também a compreensão do mundo e do eu, o progresso moral, a justiça das instituições e até a felicidade dos seres humanos”. Não. Depois de “o ídolo da razão, que se respeitou durante vários séculos, foi seriamente

²¹² BERMAN, Marshall. Op. Cit., p.17-18.

²¹³ Ibidem, p.197-201.

²¹⁴ COMPAGNON, Antonie. Op. Cit., p. 110-111.

danificado, junto com suas metáforas”²¹⁵, “O século XX – com seus campos de concentração e esquadrões da morte, seu militarismo e duas guerras mundiais, sua ameaça de aniquilação nuclear e sua experiência de Hiroshima e Nagasaki – certamente deitou por terra esse otimismo.”²¹⁶

Não se dá a toa esse medo generalizado sobre os limites do poder dos Estados em organizar as sociedades, sobre o deflagrar de guerras e desastres atômicos, sobre a fatal relação entre ciência genética e eugenia, e sobre a “suspeita de que o projeto do iluminismo estava fadado a voltar-se contra si mesmo e transformar a busca da emancipação humana num sistema de opressão universal em nome da libertação humana.”²¹⁷

A questão da soberania é central em todas as distopias. Pois, o que vivenciaram homens e mulheres foram slogans como os de Le Corbusier, “pela ordem promover a liberdade”²¹⁸, onde, pela “difusão do taylorismo, e a organização científica do trabalho” reforçou-se o controle sobre o tempo e o espaço e preconizou-se a especialização dos bairros²¹⁹.

A eficácia tecnológica, cidades e casa concebidas como “máquinas nas quais se viver”²²⁰, eram objetivos a serem alcançados pelo influente movimento Bauhaus dos anos 20. E países como a Rússia, remetendo as cidades italianas como Veneza, tiveram seu espaço urbano *geometrizado*, “padrão de planejamento urbano ocidental desde a Renascença, mas porém sem precedentes na Rússia. [...] O revisor oficial dos livros escreveu um poema que expressa a perplexidade típica perante a nova ordem:

*A geometria surgiu,
A agrimensura tudo abarca.
Para além da medida, nada existe.*²²¹

²¹⁵ Ibidem, p.112.

²¹⁶ HARVEY, David. Op. Cit., p.22-24

²¹⁷ Ibidem, p.22-24

²¹⁸ Ibidem, p.39

²¹⁹ PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (org.) *História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.31-33.

²²⁰ HARVEY, David. Op. Cit., p.39.

²²¹ BERMAN, Marshall. Op. Cit., p.208.

Surgiu? Ou resurge, sob diferentes formas, em uma nova vida, a imposição racional da ordem, a valorização da Razão, e, tal como nos projetos de corpos belos, os ideais da arte grega? Porque, as distopias, para demonstrar suas críticas sob os projetos modernos, sua descrença, a vontade de não-ser estes lugares, de que eles não existem, não cheguem nunca, remetem-se as estátuas gregas? A homens vitruvianos, a geometrização e racionalização do espaço?

O que levou as outras artes a fazerem *sobreviver* essas formas? A serem *pós-vidas* de outras imagens, a ressoarem outros tempos? A nos levar sempre a outras imagens? “São as imagens que lhe oferecem um ponto de partida propício ao estudo da *Nachleben*. Pois a constituição de imagens faz-se sempre em um diálogo de imagens: imagens deixam-se reportar a outras imagens”²²².

Veja: “o fundamento teórico da sobrevivência”, é “mostrar que esta arte é impura, tanto nos seus estilos artísticos como na temporalidade complexa das suas idas e vindas entre o presente vivo e a antiguidade rememorada”.²²³ No caso da Renascença, Warburg, em sua tese, nos leva a polaridade olímpico/demoníaca das artes, das formas expressivas.

“A imagem então se manifesta como produto de uma cunhagem de valores expressivos feita conforme leis de circulação até então desconhecidas”. “Para a história e a psicologia da influência da Antiguidade”, diz Warburg, é de significação decisiva que possamos registrar, ver, o despreendimento de limitações advindas de outros tempos, já que “de todo o seu universo de representações” vemos ainda um enraizamento de imagens de “exigências ideais”, de “origem pagã primeva e de escala humana” por um lado, e “no terreno matemático, por outro.”²²⁴

Já nas distopias do século XX a vontade de expressar a descrença nos projetos modernos baseados no mito do progresso se dá, *por um lado*, retomando imagens “antigas”, valores “arcaicos” – eis as estátuas, simetrias, o homem como medida do mundo, em diálogo com espaços urbanos geometrizados (que tanto reportam-se aos valores da arte grega, quanto aos valores de projetos de cidade como os de Le Corbusier – este que é, justamente, a cabeça que simboliza o que Lang, expressionista alemão, quis rebater em suas obra. **As distopias também**

²²² WAIZBORT, Leopoldo. Op. Cit., P.17.

²²³ ANTELO, Raul. Op. Cit., p.11.

²²⁴ WARBURG, Aby. Op. Cit., p.339 – 342.

são formas impuras. Porque? Pois os símbolos preservam “uma memória da experiência que deu origem a ele”²²⁵.

Justamente assim, por outro lado, há no expressionismo de Metropolis, forma de expressar deformada, exagerada, apocalíptica; a *pathosformel* barroca, como expressa por Ismail Xavier.

Se em Metropolis há este exagero das formas, das expressões, dos gestos; se há essas deformações nas personagens, nos cenários; se há formas irreais, linhas fora de esquadros, enquadramentos enviesados, jogos de luz e sombra com exagerados contrastes; se há esta visualidade dramática, apocalíptica, mórbida... Há em Metropolis também as questões que influenciaram os debates expressionistas, e essas são, justamente, um retorno ao exagero das expressões, dos gestos, das formas. Se há em Metropolis fantasmas “*renascentistas*”, há, na forma de influência sob a vontade do homenagem ou do elogio, nas distopias imagéticas em quadrinhos e cinema até os atuais lançamentos, fantasmas de outros tempos, e de seu próprio tempo.... **fantasmas de Metropolis, primeira imagem distópica cinematográfica, fantasmas da crítica ao funcionalismo na arquitetura, fantasmas do exagero das formas que influenciou a estética expressionista alemã.** Sobrevivências expressivas, fantasmas em formas, signos, símbolos, sintomas da modernidade e sintomas do século XX.

Obsessões por formas geométricas, números, e suas simbologias: eis algumas imagens presentes nas distopias. Quais? Pentagramas²²⁶,

²²⁵ RAMPLEY Apud LISSOVSKY, Mauricio. *A vida póstuma de Aby Warburg*: porque seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.0, n.2, p.305-322. Maio-ago, 2014.

²²⁶ “***Pentagrama - pentágono**: estrela de cinco pontas, formada por cinco linhas num traço único; na Antiguidade visto também como penetração quántupla da primeira letra do alfabeto grego, como pentalfa. Em consonância com o número cinco, inicialmente símbolo da harmonia cósmica. O pentagrama, utilizado pelos pitagóricos como sinal de saúde e de salvação, tornou-se Símbolo – Médico. No exército bizantino o pentalfa sobre os escudos servia como uma espécie de emblema da vitória. Representado frequentemente pelos gnósticos nas gemas do Abraxas, o pentagrama encontra-se como sinal mágico na hermenêutica medieval e na cena da conjuração no Fausto de Goethe (1ª parte). Em função apotropaica, era colocado na Idade Média em casa e igrejas (e.g., torre da Igreja do Mercado em Hannover, c. 1350), para a defesa contra doenças em imagens votivas e, até a Idade Moderna, como proteção contra espíritos femininos da noite (drudas) nas camas de casais, nos berços e nas portas dos estábulos;

hexagramas²²⁷, representações de micro-macrocosmos²²⁸, triângulos em correlação com representações de acima-abaixo²²⁹, números... como o 5,

por este motivo, o pentagrama também é chamado de pé das drudas [Lr]” LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

²²⁷ “***Hexagrama:** Estrela de seis pontas; como “escudo” (mägen) de Davi ou “Estrela de Davi” está ligado especialmente ao – Judaísmo (...) Na Idade Média, tanto o hexagrama como o pentagrama serviam de lacre para afastar espíritos; como Salomão era tido como senhor sobre todos os demônios, os árabes chamam a ambos os sinais de “selo de Salomão”. No mais, o hexagrama (fusão de dois triângulos) é símbolo da união de dois opostos: na ótica religiosa, do mundo visível e do invisível; na alquimia, do fogo e da água [Lr].” LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

²²⁸ “***Macro-microcosmo:** A ideia de que o “pequeno mundo” humano e o “grande mundo” do universo se encontram em intercâmbio pode ser comprovada já na Antiguidade. Mitos indo-europeus contam que o mundo foi criado dos membros do ser primitivo (Ymir, Purusha), portanto segundo medidas humanas. O ser humano projeta-se em seu meio ambiente e sente-se como “medida de todas as coisas”. O mundo aparece como macroantropocêntrico como na Imagem do – Mundo do jainismo. O ser humano perfeito (ser primitivo, ser divino) é o reflexo do mundo; Cristo surge como resumo do universo (Ef 1,10), ele é símbolo pessoal “que recapitula em si a totalidade das suas imagens espalhadas por Deus no espaço e no tempo, i.e., resume exemplar e primordialmente” (Korvin – Krasinsky). A – A analogia entre ser humano e universo foi destacada tanto por Platão como pelos estoicos. Segundo o confucionismo, é tarefa maior do ser humano igualar seus atos pessoais aos divinos e, desta maneira, estabelecer o equilíbrio entre o macro e o microcosmo. Isto também é atendido pela correspondência entre os dois mundos, procurada por todas as religiões: “assim na terra como no céu”. A forma circular dos povoadamentos humanos (residências do antigo Irã, as mais antigas cidades romanas, estaleiros dos soberanos entre os Herero, acampamentos dos Sioux) era *imago mundi*. Nos tempos helênicos, era comum a ideia do ser humano como imagem do zodíaco. A associação de determinados signos às partes do corpo humano resulta da introdução da figura humana no zodíaco (Mitra, Crono, Aion), e que desempenha certa função na medicina astrológica (...). Astrologia baseia-se na ideia de micro e macrocosmo. Para o cristianismo medieval (e. g., - Hildegard Von Bingen) o ser humano era um mundo em escala reduzida: ele participa dos quatro elementos (...). Segundo – Agripa de Nettesheim, o ser humano reflete a harmonia do cosmos em seus movimentos coordenados. (...)” LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

o V romano²³⁰. Tantas coisas ainda a se falar quanto há sobrevivências a ver nas imagens – quanto há nos símbolos, memórias preservadas da experiência que lhes deu origem²³¹. Processo contínuo, que reconfigura-se sem cessar.²³²

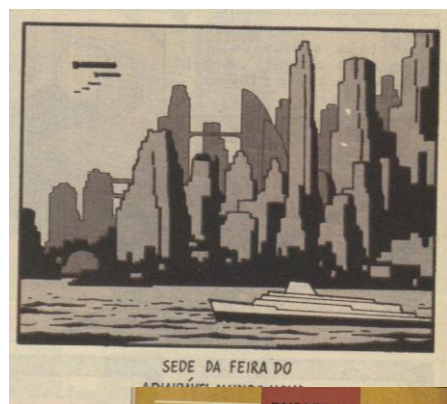
²²⁹ “***Triângulo:** Em tempos pré-históricos, na forma de um entalhe em estatuetas femininas em lugar da região pubiana. Os pitagóricos entendiam o triângulo (forma igual à letra grega delta) também como *régio pública*, e, a partir daí, como “princípio da existência”, em sentido cósmico. (...) Em diversos sistemas herméticos, o triângulo com o vértice para cima simboliza a potência masculina e o fogo, e, com o vértice para baixo, o sexo feminino e a água (cf. – Yantra). Nos costumes populares, é frequentemente sinal de rproteção. A tríade e o triangulo também desempenham uma função no pensamento de Hegel. Já a escrita proto-elamita utilizava o triângulo (originalmente olho?) como determinativo de Deus. (...) Para Xenócrates o triângulo equilátero era símbolo da divindade, o escaleno do ser humano e o isósceles dos demônios. Como símbolo maniqueu da trindade, refutado por Agostinho, mesmo assim apostado sobre túmulos e medalhas cristãs, (...)”. LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

²³⁰ “***Números:** são o padrão ideal para medida do espaço e do tempo e já com tempos antigos eram vistos como meio para o conhecimento do mundo; acreditava-se que nos númeeros estava o reflexo da ordem cósmica e humana. Deus ordenou tudo “segundo medida, número e peso” (sb 11,21) O número três (e seus múltiplos nove e vinte e sete) é expressão da sensação de tempo da cultura lunar (segundo Leo Frobenius); quatro, outro e doze correspondem aos pontos cardeais e ao curso do sol em torno da terra. (...)”. LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

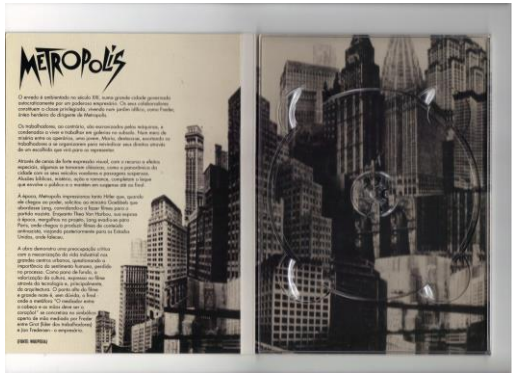
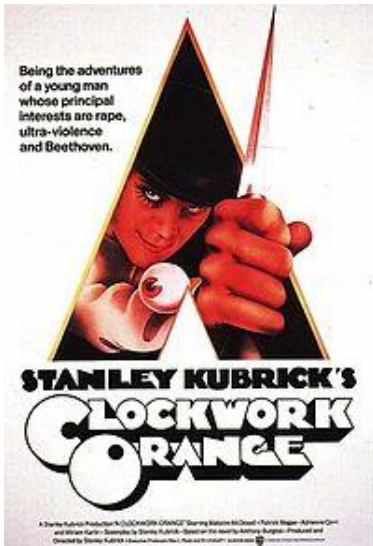
²³¹ LISSOSKY, Mauricio. *A vida póstuma de Aby Warburg: porque seu pensando seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?* Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.0, n.2, p.305-322. Maio-ago, 2014.

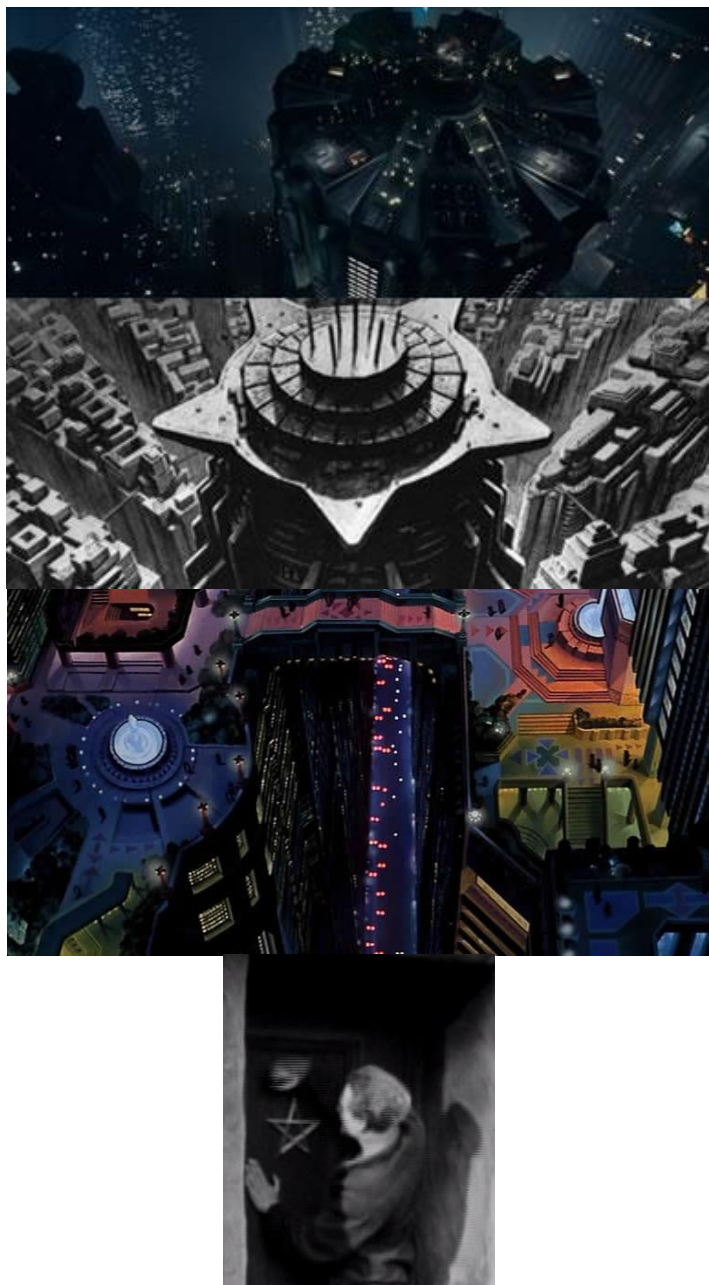
²³² É importante destacar neste momento que apesar da minha escolha de referenciar somente a definição de um dos dicionários, tantos outros são possíveis, com variações pequenas ou essenciais (por exemplo, as obras de Mircea Eliade, “*Imágenes y símbolos*” (1986), James Hall, “*Diccionario de temas y símbolos artísticos*” (1974), e outros). De certa forma esses dicionários trabalham com um conjunto de escolhas que os fizeram “definir” tal ou tal imagem da forma como ali se dispõe: concepções de memória coletiva, de arquétipo, e do próprio conceito de “símbolo”, entre outras questões. Soma-se a isso, por fim, o fato de que a maioria desses trabalhos apresentam tais definições de maneira escrita, sem apresentar, contudo, imagens.

As questões do século pulsam em cada obra, baseiam seu conteúdo, dá tom a crítica, dão imagens pelas quais nos identificamos com o que está em jogo na contemporaneidade. E as formas fazem, em uma mesma obra, sobreviver outros tempos, pois em oposição ou afirmação, dão outra vida as imagens que já conhecemos, criando novas, e deslocam-se no tempo e no espaço, exigindo que se alarguem, conseqüentemente, os modelos da temporalidade histórica e que se acompanhe a sua sobrevivência para além do espaço cultural originário.²³³ Se essas imagens falam de projetos de sociedade (in)desejáveis, elas têm força que nos atrai ou repele – que cria desejo, cria repulsa, inquieta. Que faz-nos (des)identificarmos. Que nos faz aperceber. Que queima. Que teima. Tal é, a experiência entre história e arte.



²³³ ANTELO, Raul. Op. Cit., p.9







CAPÍTULO 3 - SOBRE BIBLIOTECAS E HERANÇAS TEÓRICAS: O LUGAR DAS ARTES NA HISTÓRIA, O (SEM-)LUGAR DAS HQS, E OS LUGARES EFÊMEROS DAS IMAGENS.

*Escrever nada tem a ver com significar, mas com
agrimensar, cartografar, mesmo que sejam
regiões ainda por vir.*
Gilles Deleuze, Felix Guattari

Abrir a possibilidade de crítica. As possibilidades da crítica. Crítica do espaço, crítica da autoria, dos limites impostos entre áreas, funções, finalidades. Eis um aspecto da profanação como pressuposto crítico à que nos convida Agamben, em seu *Elogio*²³⁴ ao jogo ambíguo desta operação, que retira a aura do que estava indisponível, e restitui ao uso, ou seja, “desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia confiscado”²³⁵. Falar de quadrinhos, falar de cinema, falar de arte, hoje, necessita de tal crítica que profana a história da arte, a história de cada especificidade artística consagrada, suas vozes legitimadas, e formas “sagradas”. A crítica, diz-nos Agamben, “significa sobretudo investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que, precisamente, não é possível nem colocar nem apreender.”²³⁶, mas que abre o olhar ao “oceano vasto e tempestuoso que atrai sem cessar o navegador para aventuras a que ele não consegue recusar”²³⁷.

A questão que proponho levantar neste capítulo é precisamente a tempestuosa trajetória das formas artísticas até a obtenção do caráter de *acontecimento*, e de um dos *saberes* sobre o mundo, os homens e as coisas. A legitimidade da arte como objeto que nos faz pensar sobre a realidade e as relações entre as esferas culturais, políticas, sociais e estéticas de um meio é resultado de debates já incontornáveis germinados no início do século XX em campos como o da história, história da arte e filosofia, e posteriormente nos estudos culturais e teorias da comunicação. Este caminho, cheio de perpendiculares, cheio

²³⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Elogio da profanação*. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007. P.65-80.

²³⁵ *Ibidem*, p.68.

²³⁶ AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias*. Op. Cit., p.8.

²³⁷ *Ibidem*, p.8

de ramificações, atesta a dificuldade que temos para falar das artes visuais, e para pensá-las como testemunho figurativo com papel cognitivo.

Sem a pretensão de fazer uma genealogia deste debate dada a incontável variedade de produções teóricas produzidas concomitantemente em diferentes áreas, creio ser indispensável, entretanto, elencar mudanças de paradigmas que trouxeram pouco a pouco às imagens o estatuto de fonte histórica, ou seja, sua *consagração* em dados lugares, sob certas vozes, para determinadas funções.

Todavia, neste capítulo, tomo alguns marcos dos debates em quadrinhos, por uma questão simples: dentre as formas artísticas aqui trabalhadas, o processo de “consagração” ao caráter de “arte” e de “fonte de conhecimento” por críticos, ao falarmos de literatura e cinema, já ocorre a algumas décadas, no caso da literatura, muito mais que isso. No caso dos quadrinhos, entretanto, esse processo é muito mais recente (sua forma e especificidade também), o que me leva a duas questões: primeiramente, afirmar que há muito a se dizer ainda sobre essa forma artística como *forma de saber*, como *acontecimento*, como *história*; sendo assim, pensar a trajetória dos quadrinhos parece condensar algumas discussões também dessas outras artes, mas trás consigo alguns pontos novos, vai um pouco mais além. Pensá-las em uma somatória com as imagens cinematográficas e a literatura, parece-me, somar tanto os debates sobre história da arte, *história* e seus novos objetos, arte e suas novas concepções de ato artístico, *história* e debates sobre indústria cultural e mídia.

E em segundo lugar porque, ao apresentar esse caminho, o que proponho é demonstrar suas potencialidades que ficaram nas ramificações, que ficaram como trabalhos periféricos por muito tempo, mas que nas últimas décadas foram retomados e ganham a atenção dos grandes teóricos atuais das artes, à ver: autores como Benjamin, Warburg, Bataille, Lou-Salomé, Nietzsche, foram retomados por Didi-Huberman, Nancy, Agamben, Rancière, e outros. É justamente no caminho feito por esses teóricos que trilhei minha pesquisa, são eles minha herança, e minha biblioteca: noutro caminho possível para historiadores pensarem as artes.

Pois bem, voltemos aos quadrinhos. Ao falarmos desta forma artística, vemos que o caminho percorrido foi primeiro o da inexistência em meios universitários até metade do século XX, até que consagram-se enquanto fonte, enquanto “linguagem autônoma”, enquanto “meio de comunicação” e então “dispositivo de poder”. Tais aspas não estão aqui em vão.

Estes debates que aplicam às imagens um papel cognitivo, e que acabam por “positivar” os quadrinhos e outras formas passam primeiramente por um processo de negar à eles seu potencial de acontecimento artístico e no que isto implica.

A estas formas artísticas foram dadas funções, espaços de disputa limitados, e consequentemente, o fortalecimento da especificidade, tornando-se aparentemente fenômeno isolado de outros movimentos artísticos, intelectuais, filosóficos. Esse processo, ao falarmos (não só) das histórias em quadrinhos, exclui-os da extensão que lhes pertence: o domínio da memória, este fundo imaginal²³⁸ de referencialidades que criam/recriam/modificam nossa experiência cotidiana. Eis o lugar destas e outras artes: no *Atlas* de Aby Warburg, Atlas da memória imagética da cultura “ocidental”²³⁹, mapa das deslocções mnêmicas, de montagens, de imagens que produzem um regime de significação que reflete uma concepção da cultura como *o complexo dos processos de circulação das formas expressivas...* e por fim, de seu lugar numa história das imagens, numa história por imagens, numa história como imagens... de uma história como o projeto *mnemosyne*²⁴⁰.

Pensar as histórias em quadrinhos como acontecimento artístico, forma de pensamento e expressão tal qual já acontece com outras artes visuais é a chave de minha proposição, e sem ela, não seria possível pensá-los como parte do “recorte sensível de uma comunidade”, e nem ver nelas os sintomas de uma época, os fantasmas que assombram os homens e mulheres sob formas imagéticas; e nem por fim, pensar a experiência histórica do século XX por imagens, a partir de uma concepção de cultura e memória dos debates warburguanos.

Todavia, para chegar à Warburg, à sua metodologia e propostas (para o tempo, para a história, para as artes) feitas ainda no início do século XX, é preciso porém, e de maneira que só demonstra a potencialidade de sua discussão, fugirmos de uma concepção de debates

²³⁸ Utilizo-me do debate proposto por Hans Belting sobre imaginário. Cf. BELTING, Hans. Op. Cit. p.21-72.

²³⁹ Em outros termos, o Atlas Mnemosyne, como define Flores, é um “atlas iconográfico das Pathosformeln - imagens sobreviventes do Ocidente.” Cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos. “Tempo e destempo na história.” In: VOJNIAK, Fernando. *História e linguagens: memória e política*. Jundiaí, São Paulo: Paco editorial, 2015.

²⁴⁰ FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

que “evoluiu” cronologicamente pelas décadas. A “ciência sem nome” de Warburg tem sua *sobrevida* pois as estâncias das artes visuais em uma sociedade saturada de imagens é uma questão que pulsa sem cessar.

ENTRE HISTORIADORES: DO CAMINHO PARA A CONSAGRAÇÃO DAS ARTES COMO OBJETO

Poderia, de maneira justa, iniciar esse subcapítulo elencando os conhecidos debates acerca das artes como “fonte histórica”. Ou seja, elencando essa herança intelectual da qual, atualmente, somos frutos: tanto das proposições metodológicas, quanto do hábito de demonstrar a “história” da historiografia até o presente momento em que se escreve, de maneira à evidenciar como – quase que evolutivamente – os atuais debates são mais complexos que os antigos.

Creio que, de fato, esses levantamentos bibliográficos sobre nossos debates e sua dialética já foram feitos amplamente²⁴¹. Não há dúvida que, expor cânones tal qual “Apologia da História” (1949) como um marco historiográfico *até* na mudança de estatuto das artes para documento já não é nenhuma novidade. Há outros. Marc Ferro e seu cinema como contra-análise, perspectiva inaugurada na década de 1960. Nas suas palavras: “a ideia de estudar os filmes como documentos, e de se proceder, assim, a uma contra-análise da sociedade”²⁴². Ferro inaugura entre os historiadores uma leitura da criação artística onde a arte é vista como agente histórico (pensando a linguagem cinematográfica), e o valor de crítica da sociedade que produz e que recebe a obra. Sob o foco da *crítica*, na vertente filosófica, em 1937, aparecem trabalhos com o de Horkheimer, “Teoria tradicional e teoria crítica”.

²⁴¹ Para citar somente alguns, reporto-me a trabalhos como os de Peter Burke, “Testemunha ocular: história e imagem” (2004), “A escrita da história: novas perspectivas” (2011) (com destaque ao artigo de Ivan Gaskell, “História das imagens”), “O que é história cultural?” (2004), Paulo Knauss, “O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual.” (2006), Ulpiano B. Meneses, “Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares” (2003), Sandra Pesavento et al (org.) “Imagens na História” (2008), “Carla Pinsky, “Fontes Históricas” (2006), e Rafael Hagemeyer “História & Audiovisual” (2012), José Carlos Reis, “História & Teoria” (2006), Rodrigo Duarte “A Arte”, Jorge Coli “A arte”, e Fernando Novais (org.) “Nova História” (2013) - Vol. 1 e 2.

²⁴² FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010. p.9.

Voltando a década de 1960, aparecem debates acerca do lazer, cotidiano e cultura popular como objetos para a história, integrando-se com certo esforço nas décadas seguintes “aos sistemas de pensamento que orientam a reflexão dos intelectuais”, tal como levantado por Dumazedier²⁴³. Além disso, falar sobre cultura do entretenimento, novas formas artísticas (vistas sob a perspectiva da técnica, chamadas de *mídias* posteriormente), ou seja, sobre a “moderna cultura de massas”²⁴⁴, na verdade, já ganhava grande espaço nos debates algumas décadas antes.

Historicamente, desde que começaram a surgir os referidos *media*, aproximadamente na metade do século XIX, eles se tornaram tema de reflexões críticas, tendo em vista tanto suas promessas de enriquecimento da experiência cultural humana quanto os potenciais obstáculos a esse enriquecimento em função do tipo de interesses que estaria por trás do surgimento, da manutenção e do desenvolvimento desse conjunto de atividades.²⁴⁵

Desde a década de 1940, Adorno²⁴⁶ já abria toda uma vertente de debate sobre as artes focada em problemáticas dicotomias: emissor – receptor, dominante – dominado, passivo – ativo, emancipador – conservador. Em suas palavras: “as massas enganadas”²⁴⁷, a diversão como “antítese da arte”²⁴⁸, onde “o produto prescreve toda e qualquer reação”²⁴⁹ e que “a pretensão da arte é, de fato, sempre ideologia”²⁵⁰ e “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários”²⁵¹.

²⁴³ DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012. p.9.

²⁴⁴ DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural e meios de comunicação*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014. p.22.

²⁴⁵ Ibidem, p.11.

²⁴⁶ Cf. ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

²⁴⁷ Ibidem, p.26.

²⁴⁸ Ibidem, p.38.

²⁴⁹ Ibidem, p.31.

²⁵⁰ Ibidem, p.22.

²⁵¹ Ibidem, p.53.

Entre *apocalípticos e integrados*²⁵², décadas de debate em torno de teorias da comunicação, de tópicos como autonomia e estrutura, vão focar-se em pensar o caráter de crítica social intrínseco à arte, sua funcionalidade para a dominação ou emancipação da sociedade, ou em outras palavras, focam-se em debater um conteúdo visto “quase sempre [como] moralista e potencialmente “disciplinador”²⁵³.

Sendo a crítica da sociedade *uma das* potencialidades da arte, os trabalhos que visam sua relação com uma indústria cultural focaram-se em “explicá-las” sob um limite auto-referencial: estuda-se pelo caráter de crítica, e se dá o caráter de crítica porque estuda-se. Todo o valor das artes estaria entre ponto-chave, que pressupõe um debate sobre o discurso ideológico presente nas artes como o único válido à ser estudado, e de qual gênero artístico estamos falando – pois há, nos debates de Adorno, uma distinção entre alta cultura e cultura de massa. Tal debate, em sua grande maioria, importa-se com o contexto recente, com a autoria (o que explicaria toda a obra e seu fim) e com o discurso político presente sob forma de palavras ou imagens.

Esquece-se, portanto, que o caráter de criticidade é, de fato, uma proposição relativamente nova no processo da produção artística. Acerca deste tópico também já há amplos e aprofundados trabalhos que

²⁵² Termos usados por Umberto Eco em livro homônimo para identificar os debatedores do tema. Cf. ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

²⁵³ DUARTE, Rodrigo. Op. Cit. p.22.

expõem tais bibliografias²⁵⁴, assim como sobre a questão da técnica nas produções artísticas²⁵⁵.

Em uma sensata crítica a Adorno e ao “seu séquito, que pensaram que era preciso defender a alta cultura e a arte de vanguarda contra a cultura de massa”, Pasolini escreve seus “Escritos Corsários”²⁵⁶, para questionar a própria ideia de cultura nos trabalhos de Adorno, e que há pouco tempo passou a ser questionada.

Acontece, porém, não ser à toa que tais querelas dominam os trabalhos de áreas como história e sociologia. Para justificar os estudos das artes nesses campos, é necessário que se veja nele (e então nas próprias artes) motivos para afirmar que interessam à história e então a certos grupos sociais no tempo, ou seja, que fundamentaram ou influenciaram relações sociais, perspectivas de mundo ou experiências coletivas.

Tal como essas questões ganharam a dianteira dos debates sobre a arte, também os trabalhos das ciências humanas se veem ainda frente à esta *dicotomia* - paradoxo da modernidade diria Compagnon²⁵⁷ - já

²⁵⁴ Refiro-me a, por exemplo, os trabalhos de Douglas Kellner “A cultura de mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno” (2001), Armand e Michèle Matterlart “História das teorias da comunicação” (1999), Raymond Williams “Cultura e Sociedade: de Coleridge a Orwell” (2011), Néstor García Canclini “A globalização imaginada” (2007), Guy Debord “A sociedade do espetáculo” (1997), Luiz Costa Lima (org.) “Teoria da cultura de massa” (2011), Fabio Durão, Antônio Zuin e Alexandre Vaz (orgs.) “A indústria cultural hoje” (2008), Umberto Eco “Apocalípticos e Integrados” (2008), o supracitado Rodrigo Duarte “Indústria Cultural e meios de comunicação” (2014), entre outros. Todavia, gostaria de enfatizar em relação a este debate, os trabalhos de Jesús Martín-Barbero, como “Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia” (1987), por ter como proposição teórica ao fim de seu levantamento sobre o tema a crítica da contraposição alienação/dominação.

²⁵⁵ Textos como “A obra de arte na era da reprodução técnica” (1936) de Walter Benjamin, “O destino das imagens (2014) de Jacques Rancière e “Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia” (2011) de Vilém Flusser, entre tantos outros.

²⁵⁶ BROSSAT, A. Apud DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos vagalumes*. Op. Cit., p.41.

***Pathológicos:** Páthos, Do grego πάθος, “paixão, excesso, catástrofe, passagem, passividade, sofrimento, assujeitamento.” Disponível em: <https://pt.wiktionary.org/wiki/p%C3%A1thos>. Em Warburg, vemos a relação com o significado de patético, ao usar seu termo “Pathosformel”. Patético: “que comove a alma; que entenece; tocante. [...] arte de despertar

definida a priori: ou são trabalhos críticos, emancipadores, ou conservadores, de manutenção e defesa de valores dominantes.

Não obstante, a complexidade de posicionamentos teórico-políticos vai além dessas duas disposições, e as interpretações acerca de posicionamentos em vista da experiência de escrever pode misturar numa mesma obra, escolhas conflitantes: em diferentes épocas diferentes posicionamentos ganham diferentes adjetivações assim como diferentes aliados e inimigos. A leitura é uma operação mais livre que esses debates supuram por algum tempo. Todos esses pontos nos ajudam a compreender o tortuoso caminho das artes como objeto de estudo e discurso, e a relação com a funcionalidade dos trabalhos históricos sobre elas.

Curioso e fundamental enfatizar o que esses debates têm em comum: todos, claramente, partem de uma perspectiva de legitimação de seu caráter de cientificidade. De um discurso de conhecimento, em geral, mais válido que outros – onde a formação analítica forma a capacidade de interpretar e concluir. Falam de pesquisas empíricas, ferramentas metodológicas, questões quantitativas... um esclarecimento e juízo racional sobre as artes, um dar-sentido, de certa forma objetivo, focando-se numa concepção de “verificável” que excluiu até recentemente outras perspectivas no pensar d(as) artes.

As artes (incluindo os quadrinhos), no decorrer do século XX consagram-se então como objeto de estudo, ignorando certos aspectos subjetivos, *pathológicos** do processo criativo, a “herança indelével”²⁵⁸ mnêmica existente no ato artístico, como levanta Warburg.

Porém, meu problema aqui se encontra justamente nessas consagrações, e daqui se abrem. Que a historiografia francesa criou raízes e influencia profundamente as produções acadêmicas brasileiras, parece-me, uma questão clara e a ser explorada, mas por outro viés. Se a maioria dos trabalhos atualmente olham para as produções artísticas tal

nos outros os sentimentos ou afetos de que estamos possuídos. [...] Do grego *pathétikós*, ê, ón (acessível às impressões exteriores; capaz de sentir, sensível; que sente as impressões de modo passivo; passivo (gramática); comovente, próprio para comover), pelo latim *patheticus*, a, um (tocante, impressivo).” Disponível em:

<https://pt.wiktionary.org/wiki/pat%C3%A9tico>. Termo já amplamente utilizados em debates sobre a dimensões insólitas da experiência humana.

Cf. Warburg, Rancière, Agamben, Didi-huberman, Belting.

²⁵⁷ Cf. COMPAGNON, Antonie. Op Cit., p.11.

²⁵⁸ WARBURG, Aby. Op. Cit., p.363.

como o fazem, deve-se em certa medida à essa herança e até onde ela dialogou com outras vertentes e áreas. Todavia, deve-se à essa herança também a falta de certos diálogos e de predisposições epistemológicas que abarquem o que neste trabalho são pressupostos fundamentais: a experiência, as pulsões e outros olhares – hereges quase, considerando o histórico supracitado – para os modelos temporais, modelos narrativos... modelos de história, teorias da memória.

Acerca desses tópicos, meu posicionamento teórico gira em torno de debates de certas vertentes de pensamento²⁵⁹, “heranças intelectuais” por assim dizer, que se encontram eventualmente mas que pouco conviveram - a não ser em lados opostos das polêmicas - com os debates citados acima²⁶⁰.

Enquanto concretizavam-se acaloradas discussões que acabaram por tornar-se o “pensamento de uma década” – eis novamente a “bíblia da religião moderna”²⁶¹ -, tal qual o existencialismo sartreano; as críticas da Escola de Frankfurt sobre Indústria Cultural; teorias estruturalistas; as “regras da arte”²⁶² sociológicas; debates da *New Left Review* - sobre literatura por exemplo, feitos por Raymond Williams²⁶³ -; o caminho teórico que tomou Carlo Ginzburg ao utilizar-se de Warburg no questionamento das formas imagéticas; dentre tantos outros que posso trazer dos trabalhos supracitados; *há contudo, outros “marcos”, outras possibilidades*. Eles sim, fazem parte da perspectiva teórica aqui adotada, minha “biblioteca”. Elenco agora de maneira que fique mais claro o caminho teórico que tomei, as posturas que adotei, em via de refletir sobre as imagens distópicas da maneira que proponho.

De Nietzsche, Lou-Salomé, Freud, Bataille aos presentes Didi-Huberman, Rancière e Agamben, há passos. Muitos passos à serem dados. Mais ainda neste vôo que retorna, ou melhor, faz sobrevivê-los e á Aby Warburg.

²⁵⁹ De maneira ampla, remeto-me a uma herança da historiografia alemã, da filosofia alemã, e das teorias psicanalíticas que influenciam perspectivas da maioria dos autores que aqui converso.

²⁶⁰ Debates públicos e acalorados como os entre Jean-Paul Sartre e Georges Bataille, ou então silenciosos, sob somente a forma de textos: Jean-Luc Nancy e Theodor Adorno, Didi-huberman e Carlo Ginzburg,

²⁶¹ Ver subcapítulo “compreensões de modernidade(s).”

²⁶² Refiro-me aos trabalhos influenciados pelo livro homônimo de Pierre Bourdieu, “As regras da Arte: *gênese e estrutura do campo literário*” (1996).

²⁶³ Cf. WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

OUTROS CAMINHOS PARA AS ARTES

...pois é evidente que o homem não vive apenas de
suas paixões elementares, mas menos ainda
apenas de razão.
(Lou-Andreas
Salomé, 1910).

Abro este subcapítulo citando Lou-Salomé por sua solidão neste trabalho. Apesar de referenciada por teóricos de grande reconhecimento como Bataille, sob a perspectiva que aqui me utilizo, é a única mulher presente. Da área da psicanálise, Salomé aborda já no início do século XX – e com o mérito de ser parte da ruptura de uma linha de pensamento, junto com Nietzsche, Freud e Paul Kee – as artes como além de técnica e forma: impulso, pulsão, expressão energética²⁶⁴. Ao comparar o ato erótico com o artístico, Salomé diz-nos o que será a chave (direta ou indiretamente) de questões sobre a *experiência da criação artística*, as subjetividades que envolvem a criação estética, suas formas sintomáticas e intempestivas temporalidades:

Entendemos de um modo muito mais nítido o que são os estímulos fundamentais, os verdadeiros estímulos do erotismo quando os comparamos com outros processos por intermédio dos quais a imaginação se exprime com energia, em particular com os da criação artística. Estamos, neste caso, em presença de um parentesco de sangue, pois, no ato do artista, entram em ação e emergem, sob as forças individualmente adquiridas, forças arcaicas de uma apaixonada emoção. Ambos os casos integram misteriosas sínteses do passado e do presente, o que contribui a experiência fundamental. [...] Mas no ato criador, a excitação fisiológica que acompanha essa subversão tem, na mobilização do conjunto do ser, apenas o alcance de um elemento fortuito, enquanto o resultado propriamente dito surge como o produto intelectual das associações mais individuais.²⁶⁵

²⁶⁴ SALOMÉ, Lou-Andreas. “O erotismo e a arte”. In: *Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo*. Trad. Antonio D. Abreu. São Paulo: Landy Editora, 2005. p.75.

²⁶⁵ Idem, p.74-75.

Associações da memória, de sujeitos que *afetam-se*, ressonâncias de imagens e inquietações, até o ato de *criar*. Se o ato criativo tem esse caráter que nos fala Salomé e gera por fim o objeto do qual chamamos de arte (em suas diferentes formas – filmes, literaturas, etc etc), como pensá-las somente pelo viés da técnica, das escolhas formais, das intencionalidades racionais? “A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática”²⁶⁶, diz Walter Benjamin. Essa é a prática da arte, a experiência da arte - e porque não dizer também, da *escrita histórica*, se o ato de escrever, de narrar, é também um ato de criar, mesmo que o segundo ampare-se em uma função e objetivo da qual as artes não precisam pressupor.

Mais do que admitir essa condição experiencial das arte, foi pontual fugir da explicação lógica da crítica contextual (que reduz o eucrônico²⁶⁷ a explicação última), como *único* caminho interpretativo de algo tão fugaz quanto é o do processo de criação artística das distopias. Em nenhum momento anseio, contudo, uma perspectiva que excluía permanentemente os debates contextuais e suas influências presentes. Senão, perder-se-ia também o outro lado do amálgama que constitui as formas artísticas e que, em conjunto, tornam possível a crítica – de modo que “virar do avesso” a teoria pouco traria de potencialidades aos debates. É por isso que ao falar do moderno, tentei trazer certa quantidade de autores que pensaram o tempo da modernidade, seus paradigmas, seus acontecimentos. Sobre pensar o contextual, quis somente atrasá-lo por um momento, para mostrar como ele está permeado de outros tempos, de outras imagens.

²⁶⁶ BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994. p.220.

²⁶⁷ O conceito de eucronia é definido por Daniela Campos como uma das percepções da imagem, a que refere-se ao seu tempo de produção, sua reprodutibilidade técnica, mesmo que a imagem pertença ao tempo (múltiplos, impuros, heterogêneos, dialéticos, anacrônicos). Cf. CAMPOS, Daniela Queiroz. Op. Cit.. Para Maria Bernardete Ramos Flores, o conceito de eucronia é o do ponto de vista da experiência do artista, mesmo que a imagem esteja entre tempos e destempos; o tempo do evento e o passado recomposto. Cf. FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tempo e destempo na história*. Op. Cit..

Outro caminho poderia ser feito, fica o adendo: certamente é possível ver as relações contextuais²⁶⁸ como uma característica central, ao considerarem-se outras perguntas. Há debates possíveis sobre a maioria das obras aqui em destaque, considerando que em ampla maioria são produções de grandes indústrias estadunidenses, e enquanto produto visam um mercado, público e lucro. Essas questões não deixam de existir. Questionar as relações entre políticas externas norte-americanas, valores nacionais, representações do Outro, funcionalidades para a transmissão de um “conhecimento” sobre um período que precisa de uma memória nacional forte (Guerra Fria, manutenção do neoliberalismo, dentre outros), são, sem dúvida, perguntas possíveis. São também, perguntas já feitas. Enquanto caminho teórico, que propõe pensar as formas artísticas como produto de um mercado e mídia, não é difícil encontrar trabalhos que levantarão algumas das mesmas considerações finais, sobre o papel dos super-heróis, críticas sociais, representações de estereótipos e etc; isso sem considerar que grande parte deste trabalhos iniciará por propor definir a “linguagem” dessas obras, falar do “gênio criativo” que o criou (excluindo o fato, porém, que essas obras para chegarem as nossas mãos prontas, passaram por inúmeras mãos diferentes – produtores, cenógrafos, desenhistas, roteiristas, coloristas), e por fim, dizer o que essa obra tem de sua época, e como fala de seu tempo²⁶⁹. Acontece, porém, que há aí um posicionamento sobre o tempo, e sobre o que é, historicamente falando, primordial à uma análise: no caso, seu contexto diacrônico como causal. Em geral, por mais que a crítica à um trabalho “tradicional” e “historicista” seja feita na teoria, esses textos acabam por trabalhar com um tempo linear, organizado, sucessivo – e assim com um conceito de história, do qual, tento aqui fugir, e por isso usar-me deste “outro caminho para falar das artes”, para falar de história.

Retomemos.

Os escritos sobre história de Nietzsche, sua crítica a ciência, a “descoberta do inconsciente” e o início da área intitulada psicanálise, são marcos teóricos destacáveis aqui como parte do processo de mudança da compreensão de mundo dos homens e mulheres modernos, e de mudanças filosófico-estéticas. Estes trabalhos acabam por ser retomados amplamente por filósofos, historiadores e historiadores da

²⁶⁸ Algumas destas relações estarão presentes na segunda parte do capítulo II, assim como estão presentes no canto direito inferior do *mapa de imagens*.

²⁶⁹ Determinados trabalhos já foram citados anteriormente em meio ao texto ou nas notas de rodapé.

arte, fazendo com que o debate acerca destas três áreas e seus “objetos” incluam novas questões, tal como o papel do inconsciente no processo criativo, a crítica da legitimidade do discurso científico, a complexidade do próprio conceito de tempo (agora, não-linear). Sobre a importância deste diálogo com a psicanálise para os debates aqui feitos, tratei da questão do *sintoma* no capítulo 1. E como diz Huchet, é difícil dispor de todas as “ riquezas das consequências interpretativas retiradas dos paradigmas freudianos” escolhidos por autores como Didi-Huberman.

O mais importante é o sintoma, da família do pan, evento crítico, acidente soberano, dilaceramento. Ele é a via promovida pelas imagens para revelarem à leur corps défendant sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis. Ele torna a imagem um verdadeiro corpo atravessado de potencialidades expressivas e patológicas que são configuradas num tecido feito de rastros sedimentados e fixados [,] ao presentificar-se.²⁷⁰

Essas questões acima, pulsarão em incontáveis trabalhos ao falar sobre as artes, desde a supracitada Lou-Salomé, à Warburg, Benjamin, Bachelard e os atuais Didi-Huberman, Rancière, Agamben e Antelo.

Como influência “teórica” (e de estilo), quero chegar agora à Bataille. Em diálogo direto com Nietzsche, na “terceira margem” dos usos dados à seus escritos²⁷¹, Bataille dirige um periódico intempestivo, publicado nos anos 30, como uma proposta crítica do humanismo, da razão como ídolo e sentido da sociedade, afirmando em sua proposta de construção de um sujeito que é preciso fugirmos da prisão que é para os homens a “cabeça” – sinônimo de racionalidade da experiência humana – sinônimo de um dos pilares do pensamento moderno.

Contra duas (pelo menos) formas de construir um sujeito (de destruir portanto a chance de soberania) Acéphale se insurge: a que o funda na consciência (solução da esquerda racionalista) e a que o funda no sangue, na hereditariedade da raça

²⁷⁰ HUCHET, Stéphane. “Passos e caminhos de uma Teoria da arte” (prefácio). In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.17.

²⁷¹ Tal como aponta Fernando Scheibe em seu texto presente ao final da edição de 2013 pela Cultura e Barbárie Editora, na tradução da revista Acéphale I. Cf. SCHEIBE, Fernando. “Um periódico intempestivo”. In: Revista Acéphale. A conjuração sagrada. Vol 1. Trad. F. Scheibe, Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2013.

(solução da direita fascista) [...] A essas duas formas de pôr um fim ao rio heraclitiano da história – Acéphale, como já disse, se “parapõe”.²⁷²

Dos autores que aqui me utilizo para pensar as artes, é comum encontrar entre eles bataillanos, e diálogos com o manifesto da revista Acéphale. Tanto por isso a importância de citá-lo neste “outro caminho”. Já na primeira revista, vê-se um posicionamento fundante:

*Somos ferozmente religiosos²⁷³ e, na medida em que nossa existência é a condenação de tudo o que é reconhecido hoje, uma exigência interior quer que sejamos igualmente imperiosos. O que empreendemos é uma guerra. É tempo de abandonar o mundo dos civilizados e sua luz. É tarde demais para querer ser razoável e instruído – o que levou a uma vida sem atrativo. Secretamente, ou não, é necessário devir totalmente outros ou cessar de ser.*²⁷⁴

Como é possível ver desde as notas introdutórias, utilizo-me dos escritos de Jean-Luc Nancy e Maurice Blanchot, bataillanos. Primeiramente, esse diálogo se dá pela discussão entre técnica e ato artístico, pela compreensão da arte como *ser singular plural*²⁷⁵, como fala Nancy, ou, trazendo outro de seus trabalhos, como a imagem está entre a mimesis & méthexis²⁷⁶; entre *transparências & opacidades*, dito por Alloa²⁷⁷; tem em si sentidos *óbvios & obtusos*, como o terceiro

²⁷² SCHEIBE, Fernando. “Um periódico intempestivo”. In: Revista *Acéphale*. A conjuração sagrada. Vol 1. Trad. F. Scheibe, Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie Editora, 2013. p.15.

²⁷³ O conceito de religiosidade aqui não é o de ligação com doutrinas como o catolicismo, por exemplo. Pelo contrário, como levanta Scheibe, o que ocorreu à Bataille foi justamente uma “conversão as avessas”, do catolicismo para a devassidão. Esta definição encontra-se ao final da revista *Acephale*.

²⁷⁴ BATAILLE, Georges. A conjuração sagrada. In: *Revista Acéphale*. Trad. F. Scheibe, Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2013. p.1-2.

²⁷⁵ Ver nota introdutória 6.

²⁷⁶ Cf. NANCY, Jean-Luc. “Imagem, mimesis & méthexis”. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.55 - 73

²⁷⁷ ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”. In: _____. (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p.7-18.

sentido de Barthes²⁷⁸; e, como por fim, diante das imagens, estamos diante de um interminável limiar do olhar²⁷⁹, uma dialética sem reconciliação, uma inelutável cisão entre “*ce que nous voyons, ce qui nous regarde*”²⁸⁰: trago a versão em francês do título da obra de Didi-Huberman, pois a tradução pode perder um ideia principal, à ver: *regarde* remete-se não só a “olhar”, mas também àquilo que nos importa, nos afeta. Que Apercebemos, e que ao nos afetar, aí sim, nos olha de volta. O que está em jogo ao falar de imagens é muito mais que seu *representar*, que a relação entre linguagem e realidade, ou dos debates sobre signifiante e significado. É a complexidade do *ser* da imagens artísticas que as torna tão viciantes e tão necessárias.

E em segundo lugar, pois as questões levantadas sobre a autoria de um texto nos trabalhos de Blanchot, assim como a ideia de “experiência do fora” para pensar a “realidade das artes”, como bem explica Tatiane Levy, trouxe-me problemas que parecem incontornáveis.

O fora – questão central do pensamento de Blanchot – é uma estratégia de pensamento que marca a falência do logos clássico, colocando em xeque noções centrais para a filosofia e para a teoria literária, tais como autor, linguagem, experiência, realidade e pensamento.[...] Blanchot defendia que a palavra literária é fundadora de sua própria realidade. Esta realidade tem como característica ser obscura, ambígua, desconhecida. [...]

E a coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas, como já dito, sua própria realização. [...] *literatura se dá como acontecimento*, não como ideia, uma vez que é a realizado. [...] Trata-se portanto, da visão do mundo que se concretiza como irreal a partir da realidade da palavra, ou, como afirma Blanchot, de “palavras reais e uma historia imaginária”.²⁸¹

²⁷⁸ Cf. BARTHES, Roland. “o terceiro sentido”. In: _____. *O obvio e o obtuso*. Lisboa: Ed.70, 1984. p.41-60.

²⁷⁹ Cf. Cap. “O interminável limiar do olhar”. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Op. Cit., p.231-255.

²⁸⁰ Ibidem.

²⁸¹ LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2011. p.11-12, 19, 23.

A partir desses pontos, o historiador se obriga a repensar o modo pelo qual sempre priorizou a função-autor nos objetos que analisa, assim como a ideia de que essas obras artísticas são reflexos diretos da sociedade em sua conjuntura, já que a “literatura não é uma explicação do mundo, mas a possibilidade de *vivenciar* o outro do mundo”, e se ela é possibilidade de experiência, não se fixa nem a um tempo, nem a um sujeito-autor, ela é essa *paixão* da experiência do fora, “o que permite que a literatura escape das relações de poder”. Sendo assim, “a literatura liberta o pensamento do modo do poder e da compreensão apropriadora”²⁸², e cria imagens.

No mais, se a *arte* é uma categoria que deve apreender as expressividades de múltiplos “objetos” „, como podemos pensar a *condição dessas formas*, e neste momento, das imagens?

Trago novamente aqui os trabalhos de Didi-Huberman, que ao dialogarem com a filosofia e psicanálise (e reafirmarem assim a crítica às fronteiras disciplinares), diz-nos que mesmo a mais simples imagem nunca é simples, tautológica: “por mais minimal que seja, é uma *imagem dialética*: portadora de uma latência e de uma energética. Sob esse aspecto, ela exige de nós que dialetizemos nossa própria postura diante dela, que dialetizemos o que vemos nela com o que pode, de repente (...), nos olhar nele.”²⁸³

Ora, só pode-se falar nas artes como um objeto “morto”, pronto para ser dissecado, como na metáfora de Didi-Huberman²⁸⁴, se negarmos às imagens, principalmente as artísticas, sua potência como “uma abertura, uma perda - ainda que momentânea - praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito.”²⁸⁵

Sendo assim, ao afirmar essa potência das imagens artísticas, relacionamos cada uma e todas aos sujeitos que as olham, que as pensam, que as trabalham, ao afirmamos que “A definição da imagem é, portanto, inseparável da definição do sujeito. (...) Sua fundação recíproca nos convida a desconfiar que a imagem não é um objeto e, portanto, que, se ela pode, sob certas referências, ser considerada como um objeto, isso não se dá jamais sem consequência para o sujeito.”²⁸⁶

²⁸² Ibidem, p.27 e 30.

²⁸³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Op. Cit., p.95.

²⁸⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Op. Cit., p.17.

²⁸⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. Op. Cit., P.105.

²⁸⁶ MONDZAIN, Marie-José. Op. Cit., p.39.

Em diálogo, Marie-José Mondzain nos faz pensar em torno do conceito de *gesto*²⁸⁷ e da experiência do historiador, e dessa *história* como experiência, ao concluir que “a imagem faz devir o sujeito mesmo que a produz. A imagem é, portanto, se posso dizer assim, duas coisas em uma: ao mesmo tempo uma operadora em uma relação e objeto produzido por essa relação [, pois] As operações imaginantes são inseparáveis dos gestos que produzem os signos”²⁸⁸.

Todo este “andaime teórico” leva-me, por fim, ao historiador da arte Aby Warburg, e a pensar seu Atlas de imagens como uma possibilidade teórica a disciplina histórica. Os problemas levantados por Aby Warburg, ao idealizar seu *Atlas Mnemosyne*, seu projeto de mais de 1300 imagens, de “um atlas figurativo que ilustra a história da expressão visual na área do Mediterrâneo”²⁸⁹, e a função atribuída por ele às imagens como órgãos da memória social e *engramma* das tensões culturais levantam questões imprescindíveis para pensar a relação entre arte e história, ou seja, função da criação figurativa na experiência humana²⁹⁰. Warburg nos faz pensar a experiência humana e suas representações, expressões, e paixões por imagens²⁹¹. Nos faz pensar *por* imagens, fazer uma história em e com as artes. Seus estudos, sua metodologia, sua “ciência sem nome”, como chamou Agamben²⁹², ajudam à compreender o que podemos chamar de dimensões insólitas da experiência humana, por meio das diferentes formas expressivas: pinturas, esculturas, fotografias e da escrita.

Em suas próprias, termino por dizer que, “O Atlas Mnemosine pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na ala dos valores

²⁸⁷ Cf. nota introdutória n.6.

²⁸⁸ MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação”. In: ALLOA, Emmanuel. (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.39.

²⁸⁹ BING Apud AGAMBEN. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: *A potência do pensamento*. Ensaios de conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. Op. Cit., p.121.

²⁹⁰ Discorre Agamben, Ibidem, p.111-131.

²⁹¹ Cf. CAMPOS, Daniela Queiroz. *Entre o eucronismo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna garotas do Alceu*. (Tese de Doutorado em História). Florianópolis: UFSC, 2014.

²⁹² AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: *A potência do pensamento*. Op. Cit., p.111

expressivos pré-formados na representação da vida em movimento.”²⁹³, pois,

É na região da comoção orgiástica de massas que se deve buscar o mecanismo formador, que martelou na memória as formas expressivas do estado de máxima comoção anterior [...] com tal intensidade que esse engrama da experiência passional sobreviveu como herança armazenada na memória, determinando, na condição de modelo, o contorno do que a mão do artista cria, tão logo os valores máximos da linguagem gestual pretendam, pela mão do artista, trazer a figuração à luz do dia.²⁹⁴

É difícil, no entanto, em meio ao caminho que aqui propus, colocar em um mesmo texto todas as questões, rupturas e mudanças de paradigmas pelas quais as artes passam no decorrer do século XX, ou seja, ao mesmo tempo em que as artes passam por esse processo legitimador e tomam a atenção de outras áreas como a da história, sociologia e antropologia – claro, para além da disciplina específica de história da arte – artistas, críticos e filósofos trabalha(ra)m no sentido contrário: dar um fim à ela, pelo menos enquanto fenômeno moderno, enquanto forma normatizada. Esse debate é importantíssimo aos caminhos que as teorias da imagem e os debates contemporâneos sobre a arte enquanto *acontecimento* chegaram (consequentemente, à minha perspectiva). Para ser justa, esse ponto mereceria todo um subcapítulo que o aprofundasse, considerando a fortuna crítica dos debates que vão tratar do conceito de estética e também os conceitos da história da arte que transformaram essa disciplina desde o seu nascimento (estudo da vida dos artistas, da originalidade dos traços, dos movimentos estéticos e da forma, traço, tinta e estilo) aos apontamentos de Hans Belting em “O fim da história da arte”²⁹⁵, Arthur Danto em “Depois do fim da arte”²⁹⁶, e então a trabalhos como os de Florencia Garramuño e a

²⁹³ WARBURG, Aby. Op. Cit., p.366.

²⁹⁴ WARBURG, Aby. Op. Cit., p.367.

²⁹⁵ Cf. BELTING, Hans. *O fim da história da arte – uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

²⁹⁶ Cf. DANTO, Arthur. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Buenos Aires: Paidós, 2012.

potência da inespecificidade artística²⁹⁷; ou de Erika Fischer Lichte, com "La estética de lo performativo"²⁹⁸ (ao pensar a performance como modelo capaz de dar conta da arte contemporânea); Didi-Huberman, com "O que vemos e o que nos olha"²⁹⁹; E Rancière, com a imprescindível relação entre estética e política em "A Partilha do Sensível"³⁰⁰.

Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas do pensamento.³⁰¹

A situação piora então, ao adicionarmos nesse redemoinho de debates a "história" das histórias em quadrinhos, até agora tão *sem lugar* e ao mesmo tempo com um lugar só seu – que de maneira alguma poderia existir isoladamente. Como propus neste trabalho, e gostaria de enfatizar novamente, considero problemático e possivelmente unidirecional – em outros termos, um ponto de vista sobre as artes com muitos *pontos cegos* – pensar as formas artísticas isoladas em sua especificidade de meio, quando questionamos suas ressonâncias no tempo, na história. Se as artes têm um lugar, ele é comum, partilhado, e se carregam consigo alguma coisa (ou são elas mesmas algo) há de ser formas de pensamento, de imaginar: enfim, memórias. Cada obra artística tem consigo, vivas, outras formas artísticas. Por isso, Samain usa uma metáfora tão elucidativa: ao guardarmos imagens, devemos

²⁹⁷ Cf. GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos Estranhos: a potência da inespecificidade artística*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

²⁹⁸ LICHTÉ, Erika Fischer. *La estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.

²⁹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

³⁰⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

³⁰¹ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Op. Cit., p.12.

lembrar que elas são objetos vivos, como borboletas, imagens que se movem, e não bolas de sinuca, inanimadas.³⁰²

Em meio a esta postura frente às imagens artísticas, parece-me pouco produtivo ater-me à sua *linguagem* e a história da forma, tendo em vista que ambos os focos de trabalhos basearam-se por muito tempo em, no primeiro caso, descrever o que é e o que não é parte daquela especificidade (e dar uma estrutura àquela forma – exemplo, demonstrar os tipos de balões “possíveis” às histórias em quadrinhos; ou o tipo de verso que torna aquela experiência uma poesia “tal”); e no segundo caso, dar uma relação linear, causal e cronológica aos movimentos artísticos, ou agrupar autores em correntes estéticas – ou seja, afinal, *emoldurar* (tanto as obras quando os sujeitos). Acontece, ao meu ver, que emoldurá-las faz com que as torne *objeto: inanimado, dissecável*.

Se for do interesse do leitor, todavia, questionar-se a partir da linguagem específica dos quadrinhos, e se era da expectativa encontrá-los por aqui em algum momento, - tendo em vista o título deste trabalho - há uma ampla gama de obras que circulam essa questão.³⁰³

Contudo, espero ter deixado claro porque, dentro da minha perspectiva, e em função de responder às minhas perguntas, estes textos sobre a linguagem específica de cada forma artística não tomaram lugar. Ao vê-las como *poiesis*, como *acontecimento*, ou *experiência*, não há espaço (ao menos, em uma dissertação), para tomar ponto a ponto suas *diferenças formais*. Assim como apontá-las não ajudaria a questionar suas sobrevivências.

De certa maneira, essa dissertação tentou ser provocadora. Por um lado, no momento em que os quadrinhos conseguem tomar para si o

³⁰² Cf. SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. In: _____. (org.) *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012. p.21-36.

³⁰³ Elenco à seguir as que considero grandes referências:

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: contexto, 2010.

MOYA, Álvaro de. (org.) *Shazam!* Coleção Debates. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

CIRNE, Moacy. *Quadrinhos, sedução e paixão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M.Books, 2004.

CAGNIN, Antonio Luiz. *Os quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica*. São Paulo: Ed.Criativo, 2014.

MAZUR, Dan.; DANNER, Alexandre. *Quadrinhos: História moderna de uma arte global*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas*. São Paulo: Devir, 2013.

título de forma artística com seus próprios “dispositivos de comunicação”³⁰⁴; que ganham espaço em debates sobre a indústria cultural contemporânea; como mediadoras de valores hegemônicos de uma classe dominante; como fruto de uma “era de reprodutibilidade técnica” ou de uma “sociedade de espetáculos”; este trabalho quis ater-se a fortuna crítica de pensá-las como artefato artístico, pelo nome geral de *poiesis*, ou do seu caráter de experiência artística, pois estas são parte da esfera da cultura, e a cultura é um espaço de memória – e se a memória é imagética, pois bem... “todo ato de imaginar é um ato político”, e é este aspecto que se sobressai afinal. Além disso, como já retomei algumas vezes, preocupei-me com o modo pelo qual toda imagem nos leva a outras imagens – e isso independe da forma e especificidade de cada uma delas.

Ora, em sua ampla generalidade, essas figuras servem para provar isto: existe sentido no que parece não ter, algo de enigmático no que parece evidente, uma carga de pensamento no que parece ser um detalhe anódino. Tais figuras não são o material com que a interpretação analítica prova sua capacidade de interpretar as formações da cultural. Elas são os testemunhos da existência de certa relação do pensamento com o não-pensamento, de certa presença do pensamento na materialidade sensível, do involuntário no pensamento consciente e do sentido do insignificante.³⁰⁵

É certo que, por outro lado, a provocação quis ser *profanadora*, como define Agamben. Falar de quadrinhos, falar de cinema, falar em *experiência*, hoje, necessita de tal crítica que *profana* a história da arte tradicional, o debate habitual da “cultura de massa”, a história de cada especificidade artística consagrada, suas vozes legitimadas, e formas “sagradas”: é desativar os dispositivos de poder e devolve[r] ao uso comum os espaços que ele havia confiscado³⁰⁶.

Tirar as artes de suas histórias formais (História da literatura, história do cinema, história das histórias em quadrinhos), sabendo de suas prerrogativas e colocá-las no atlas Mnemosyne de Aby Warburg foi

³⁰⁴ RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: contexto, 2010.

³⁰⁵ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Op. Cit., p.10-11.

³⁰⁶ Ibidem, p.68.

uma escolha que visou o potencial das artes em “trabalhar” nossa experiência vivida. Foi uma escolha que, entre estes dois lados, visou provocar o leitor a olhar, olhar de novo, e se deixar afetar-se – deixar que as imagens nos levem a outras imagens, e com isso, questionarmos o porquê destas ramificações, destes *rastros*.

É claro, porém, que se esse processo é contínuo, que se o *Atlas* de Warburg é uma constelação de imagens em movimento e que se as imagens nos assolam intempestivamente, este trabalho é um trabalho *por definição* em processo, e que nunca poderia visar ser concluído (no sentido de dizer *tudo* que possa ser dito sobre um tema). Iniciá-lo foi parte de minha proposta para, ao adentrar este caminho de imagens, essa história por imagens, repensar a própria relação entre história(s) e arte(s). Este é um trabalho que me acompanhará (mesmo que aparentemente concluído sob o título de dissertação), visto que, se a visão é um pensamento condicionado, a experiência de escrever e ver essas *sobrevivências* fugirá à mim. Eis porque a operação de escrita do historiador é, também – ou antes de tudo - uma *experiência estética*.



*O bouquet
pronto, 1956
René Magritte.*

(SOBRE) CONSIDERAÇÕES (E) FINAIS

Os caminhos e descaminhos de uma história por imagens

As imagens são indisciplinadas. Não respeitam a ordem da pesquisa “científica”, as vontades de quem as estuda; não ficam paradas e não esperam que nós acompanhemos seus movimentos, seus tempos. Quase sempre, ficamos a ver somente seus rastros. Ora, então, por onde começar a falar delas, se não há lugar seguro, estático, onde elas estão, e de onde podemos partir para “retirar seus segredos mais profundos”? Não. Com as imagens, jamais podemos “nos sentir em casa como podemos com a linguagem”³⁰⁷. Cá está o primeiro dos descaminhos desta pesquisa.

Imagens. Sua narrativa não é linear, e mesmo que nosso olhar esteja habituado a ler da esquerda para a direita, de cima para baixo, as imagens contornam esse hábito, em sua contranatureza quimérica. Olhamos novamente, e essa ordem se perde: vamos agora da direita para a esquerda, focamos no centro, focamos onde ali reconhecemos um signo que nos chame atenção. Um signo que nos leva à outros signos, uma imagem que nos faz reconhecer outras imagens. “A imagem não saberia se reduzir – apesar do que diz Lessing – a uma visão sinóptica. A imagem exige, ao contrário, sempre um lapso de tempo e um lapso no tempo, um sobressalto, um pôr em movimento do olhar: uma cinestesia”³⁰⁸, em outras palavras, um a priori mesmo a contragosto, da compreensão de uma natureza fluida, de seu devir, movimento. “Ora, nada parece menos seguro do que o *ser* da imagem.”³⁰⁹.

A ver por isto que este trabalho é na verdade fruto de ciclos de fracassos e novos projetos. Em um primeiro momento tentei perguntar a uma forma artística, isolada em sua especificidade, o que ela refletia de seu tempo. Notei, ao olhá-la, ao apercebê-la pela primeira vez, que essa pergunta já não tinha sentido. A forma tal não podia ser pensada sozinha, e não poderia, com esta pergunta inicial, servir de meio para pensar a história. Início um segundo ciclo. Compreendendo que essa forma se remetia a outras formas, a outras artes, quis perguntar-lhe se em diálogo, ela me explicaria seu tempo, ela ilustraria seu tempo. Ao

³⁰⁷ Cf, ALLOA, Emmanuel. “Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar”. In: _____. (org.) Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p.7-18.

³⁰⁸ Ibidem, p.11.

³⁰⁹ Ibidem, p.7.

olhá-la pela segunda vez, contudo, notei novamente como a pergunta fracassara: não sou eu que escolho o recorte de tempo da qual ela me falará, aliás, ela, sob hipótese alguma, pertence a um só tempo; e mais: ela não ilustrava nada, pois não as artes não são espelhos, máquinas do tempo, pedaço de forma *puro* guardado de outros tempos de maneira intacta, esperando por seu descriptador sob a forma de um “especialista”. E então a nova hipótese também fracassara. Entre enganos e desenganos, notei que para fazer a pergunta certa, para questionar a relação entre história e arte, entre historiador e as artes como pensamento, como experiência, como potência, eu precisava primeiramente entender porque tanto me inquietavam as formas artísticas, e aonde me levariam se as compreende-se não enquanto objeto inanimado, mas como formas que têm um tipo de vivência, de memória.

Assim, surgiu o projeto final desta dissertação, que não via como possível mais falar de só um quadrinho, só um “autor”, só de *quadrinhos*, só de anos 1980, só de seu contexto – apesar de nunca deixar de falar dele também. Mesmo que, aceitando esta perspectiva, este “outro caminho possível” para pensar as artes, encontre-me frente a um novo impasse: o da impossibilidade de esgotar as imagens, de ver todas as ramificações possíveis, de dar este trabalho como concluído. Este viés, pelo contrário, faz-me não querer parar de procurar imagens a ver, histórias a contar, *ninfas a perseguir*.

Além disso, neste viés, não é mais possível falar também *só* da disciplina histórica, pois assim como as imagens, a história ao visar-se crítica não pode respeitar fronteiras disciplinares, sob a iminência de fechar-se em hipóteses circulares, e o perigo de servir de discurso legitimador da ordem, e não emancipador. Pois cada objeto artístico trás em si a experiência da criação artística, e cada forma de olhar e pensar a história trás em si uma postura filosófica – “ainda que espontânea, impensada”³¹⁰ -, onde entra em jogo modelos estéticos e temporais. A relação entre história e arte deve ser a da experiência estética como experiência política. A relação entre historiadores e as artes deve fazer inquietar e inquietar-se. Nem que, de ciclos em ciclos, aceitemos o fracasso de nossas hipóteses, que os “documentos” não são obrigadas a responder o que desejamos, e que a estrutura dos trabalhos universitários deve ser questionada sempre que possível.

Quem sabe falte à alguns estudiosos da área – e seus pressupostos políticos - a coragem de desestruturar seus próprios trabalhos, de

³¹⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. Op. Cit., p.16

bagunçar a mesa, reordenar suas fontes, de procurar seus contraditórios, de encontrar suas fendas, de dar a ver suas desonestidades no processo de recorte que organiza o texto, a operação de pesquisa e de escrita. De aceitar que esse processo onde uma fonte nos leva a outra, e uma imagem a mais dez, não é o problema, mas a potência de uma perspectiva histórica de trabalho.

Fazemos mapas de imagens (mentais) em todo processo de abstração para transformar o pensamento em escrita. Porque é necessário, entretanto, que só um caminho interpretativo seja possível? Que se as fontes não disserem as mesmas coisas às mesmas perguntas, haja argumentos para desqualificar aquela forma de saber? Porque não ver esses mapas como rizomáticos, móveis, vivos – que em relação com outros seres vivos (os sujeitos que os montam), sejam sempre questionamento, e não respostas finais, “considerações finais”? Ora, como já dito, as artes *não são bolas de sinuca* (mesmo que às vezes possam ser ambas), e não devem, sob hipótese alguma, serem reduzidas a documentos de um tempo que já “acabou”, ou a objetos puramente tautológicos³¹¹.

E sendo assim, as distopias são, enquanto forma artística, “objeto-vivo”, enquanto sobrevivências dentro da própria dinâmica ocidental, portadoras de agenciamentos memorialísticos com funções políticas³¹².

Como propus vê-las, nessa perspectiva? Foi ao pensar os modos pelos quais as diferentes obras (literaturas, quadrinhos, cinema) representam os futuros distópicos, por meio dos cenários, objetos e de certos personagens (focando-me nas suas semelhanças, na escolhas de ícones, símbolos), tentar experienciar que essas distopias têm de fantasmas do pensamento moderno, e bem, o que este pensamento moderno tem de outros tempos, sob o que ele se opõe, sob quais antinomias fundamenta-se, e como isso se dá sob a forma de imagens - e como eu já dito, na escolha de ícones, signos, símbolos. Deste modo, vejo que certas formas expressivas sobrevivem no decorrer do século XX, *formas de representar* futuros distópicos, imagens de possibilidades, de medos, de angustias.

As primeiras distopias vão aparecer sob a forma de literaturas entre final do século XIX e inícios do século XX, e sob a forma de imagens cinematográficas desde o lançamento do filme Metropolis. Este filme, como tentei apresentá-lo, tem uma posição de destaque nesta composição de ideias, nesta composição de imagens que formulam

³¹¹ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Op. Cit.

³¹² DIDI-HUBERMAN, Georges.. *Sobrevivência dos vagalumes*. Op. Cit. p.62

minha proposta: por ser a primeira forma artística a representar por imagens um futuro anti-utópico, e por isso sobreviver (in)conscientemente em todas as distopias que lhe seguem, até por ser ele mesmo, enquanto manifesto artístico do expressionismo alemão, um baú de ícones, símbolos e signos. O expressionismo alemão propôs-se contrário a importantes valores modernos ocidentais – e movimentos de arquitetura moderna, e sendo assim, obras como *Metropolis* já tem em si várias temporalidades e debates sendo postos em questão. O simbolismo desta obra, assim como as obras que lhe seguem, são, invariavelmente, gritantes.

Eis que, com tais pontos-chaves, tais obras, tais imagens, tais referências, tento demonstrar no decorrer destas páginas que todo espaço que se quer representar totalitário (opressivo, tirano) é geometrizado. Toda sociedade que idolatra a razão, a ciência e o progresso é geometrizada e simétrica, e quanto mais próxima da “perfeição” racionalizada, de um ideal de ordem e funcionalidade das coisas e das pessoas, menos essa sociedade é representada como patética (no sentido usado por Warburg e Didi-Huberman, em relação ao conceito de “Pathos”³¹³). Menos emoções, menos paixões, menos gozo e menos fuga. Objetividade, funcionalidade e lógica somam-se à outras obsessões (valores?) modernas. Da segunda metade do século XIX a segunda guerra mundial, como levanta Flores, é um período marcado por um racismo rigoroso, projetos de perfectibilidade da raça, modelos de beleza que retomam ideais gregos, assim como ideais relacionados aos atributos da “razão ocidental”³¹⁴.

Símbolos pertencentes a ciência como geometrias e estudos astronômicos, químicos e das proporções morfológicas do corpo humanos; ícones da civilização moderna e seu aprimoramento do conhecimento sobre o mundo e as artes, como pianos, quadros renascentistas, estátuas grega, relógios; e alegorias com mitos gregos – todos estes demonstram ser um repertório constante nas representações de futuros distópicos.

Todavia, o que parece emergir à nossa frente é: o sucesso do projeto ideal moderno é o maior medo moderno. E esses sintomas estão nas imagens. Entre distopias e utopias, encontram-se as formas artísticas, e elas como manifestos políticos, manifestos estéticos e

³¹³ Cf. página 123, Nota “*Pathológicos”.

³¹⁴ FLORES, Maria Bernardete Ramos. “Tempo e destempo na história.” In: VOJNIAK, Fernando. *História e linguagens: memória e política*. Jundiá, São Paulo: Paco editorial, 2015. p.13

manifestos históricos. Em meio a isto tudo, me parece imprescindível que ao falar de artes, falemos um gesto, expressivo, de pulsões, de paixões, de medos. Falemos de história, sem esquecer de falar de experiência.

As distopias são uma possibilidade de respostas simbólicas aos medos sobre os caminhos do projeto ocidental de civilização. Quem sabe, possamos dizer que as distopias são imagens dialéticas: “A imagem dialética é a projeção, na atualidade, das fantasias e desejos da humanidade – o encontro do Outrora e do Agora, do arcaico e do atual, do sonho e do despertar, é o encontro entre passado e presente”³¹⁵, imaginados em um futuro que pertence a realidade ficcional, sob a forma de literatura, filme ou quadrinhos.

E se assim as são, as distopias, além de “objeto-vivo”, além de sobrevivências de símbolos, gestos e *fantasmas* das questões modernas, são também sintomas do século XX, pulsantes, fetichizados.

Há como pensar o debate ocidental moderno, mas com imagens, por imagens, e experienciando-as, esteticamente. Fazendo uma história por imagens, por suas escolhas de ícones e símbolos, por suas formas. Porque, tomando-o pela última vez como minhas próprias palavras: “As imagens constituem formas historicamente contingentes, mas respondem ainda a questões intemporais, razão pela qual os homens as inventaram e incessantemente as reinventam.”³¹⁶.

Aquém, quais são então, os fantasmas da modernidade que tentei ver nessa pesquisa? Sobre a perspectiva de autores como Benjamin e Berman, são as antinomias dos paradigmas do pensamento moderno, e seus paradoxos.

*[Eis os] Cinco paradoxos da modernidade: a superstição do novo, a religião do futuro, a mania teórica, o apelo a cultura de massa e a paixão da negação. A tradição moderna vai de um a outro impasse, trai a si mesma e trai a verdadeira modernidade, que se tornou o saldo dessa tradição moderna.*³¹⁷

³¹⁵ FLORES, Maria Bernardete Ramos. “Tempo e destempo na história.” In: VOJNIAK, Fernando. *História e linguagens: memória e política*. Jundiaí, São Paulo: Paco editorial, 2015. p.13

³¹⁶ BELTING, Hans. Op. Cit., p.72.

³¹⁷ COMPAGNON, Antonie. Op. Cit., p.12

Se por um lado, o futuro parece ter sido penhorado e “só pode ser percebido como um fim de mundo – falência moderna”³¹⁸; se o ápice de um dos projetos modernos, o de racionalização do espaço, de aperfeiçoamento científico (genético, tecnológico, etc) é, ao mesmo tempo, o maior medo moderno – o de que possamos reviver Auschwitz, ápice da objetificação do homem – Por outro, todavia, se “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política”³¹⁹, ora, “a imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração”³²⁰, já que, “A imaginação – esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento – nos mostra o modo pelo qual o Outrora encontra, aí, o nosso Agora para se libertarem constelações ricas de Futuro”³²¹.

Sobre a perspectiva de autores como Warburg e Didi-Huberman, os fantasmas são formas expressivas, são o sobreviver de certas maneiras de representar, de apresentar, de expressar o que pulsa em uma época e trás consigo, sob fórmulas pathológicas, seus intempestivos e heterogêneos tempos. Imanência própria das imagens.

Quem sabe não só as imagens das artes distópicas que são sintomáticas, que fazem sobreviver formas expressivas, símbolos que preservam a memória de uma experiência, mas o próprio gesto de imaginar distopias também. Ora, como postula Pasolini sobre suas obras, “é certamente uma visão apocalíptica” que está em jogo. “Mas se, ao lado dela e da angústia que a suscita, não houvesse também [...] uma parte de otimismo, ou seja, o pensamento de que é possível lutar contra tudo aquilo, eu simplesmente não estaria aqui, no meio de vocês, para falar”³²².

No meio de cenários distópicos, no meio de caos, catástrofes, e futuros desoladores, fico a pensar que as imagens distópicas são como *vaga-lumes*. “é preciso vê-los dançar vivos no meio da noite, ainda que essa noite seja varrida por alguns ferozes projetores. Ainda que por pouco tempo. Ainda que por pouca coisa a ser vista: “tudo ali é político”.

Tudo ali faz despertar inquietações, tudo ali expressa, em suas diferentes formas, algo sobre a psicologia da expressão humana, e

³¹⁸ Ibidem, p.13.

³¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Op. Cit., p.60

³²⁰ Ibidem, p.61

³²¹ Ibidem, p.61.

³²² PASOLINI, P.P. APUD., Ibidem, p.53.

ilustra o “espaço intermediário entre ímpeto e a ação”³²³. Tudo ali faz afetar, faz imaginar. Faz, como já se sabe, levar de novo, novamente, outra vez, a novas imagens.

E então, quem sabe tenhamos que reorganizar a mesa, recolocar as imagens em outras posições, retomar o trabalho em um outro dia, e refazer esses caminhos, repensar, em meio a uma nova soma de imagens, aonde elas nos levam desta vez. Provisoriamente, novamente. E em se tratando de pensar historicamente a partir e com elas, o pressuposto parece-me ser que, se estamos sempre por fazer novas imagens, sempre produzindo e em meio a novas imagens, estamos sempre no iminente processo de rever nossas histórias, de produzir novas histórias, de recriar suas teorias.

³²³ WARBURG, Aby. “Introdução ao Atlas Mnemosine”. In: _____. Op. Cit. p.363.

FONTES

1. OBRAS DO MAPA DE IMAGENS

HUXLEY, Aldous. *Admirável Mundo Novo*. São Paulo: Ed. Abril, 1980.

HUXLEY, Aldous. *Brave New World* (First Edition). Ed. Chatto & Windus, 1932.

ORWELL, George. 1984. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

ZAMIATIN, Evgueny. *We*. Penguin Classics, 1980.

OTOMO, Katsuhiro. *Akira*. Vol 1. Editora Kodansha, 1982.

MOTTER, Dean, LARK, Michael. *Terminal City*. Vol 1. Editora Abril, 1998.

MOTTER, Dean, LARK, Michael. *Terminal City*. Vol 2. Editora Abril, 1998.

MOTTER, Dean, LARK, Michael. *Terminal City*. Vol 3. Editora Abril, 1998.

MOTTER, Dean, LARK, Michael. *Terminal City*. Vol 4. Editora Abril, 1998.

MOTTER, Dean. Los Bros HERNANDEZ. *Mister X*. A coleção definitiva. Vol 1. Devir Livraria Ltda, 2005.

GULACY, Paul. MOENCH, Doug. *Slash: o guerreiro do apocalipse*. Vol 1. Editora Abril, 1989.

GULACY, Paul. MOENCH, Doug. *Slash: o guerreiro do apocalipse*. Vol 2. Editora Abril, 1989.

GULACY, Paul. MOENCH, Doug. *Slash: o guerreiro do apocalipse*. Vol 3. Editora Abril, 1989.

DELANO, Jamie, QUITELY, Frank. *Visões de 2020: tesaço de viver*. Vol 1. Editora Abril, 1998.

DELANO, Jamie, QUITELY, Frank. *Visões de 2020: tesão de viver*. Vol 2. Editora Abril, 1998.

DELANO, Jamie, QUITELY, Frank. *Visões de 2020: tesão de viver*. Vol 3. Editora Abril, 1998.

MILLER, Frank, GIBBONS, Dave. *Liberdade: um sonho americano*. Vol 1. Editora Globo S/A, 1991.

MILLER, Frank, GIBBONS, Dave. *Liberdade: um sonho americano*. Vol 2. Editora Globo S/A, 1991.

MILLER, Frank, GIBBONS, Dave. *Liberdade: um sonho americano*. Vol 3. Editora Globo S/A, 1991.

MILLER, Frank, GIBBONS, Dave. *Liberdade: um sonho americano*. Vol 4. Editora Globo S/A, 1991.

KUPER, Peter. *O Sistema*. Editora Abril, 1998.

MOORE, Alan, LLOYD, David. *V de Vingança*. Vol 1. Editora Globo S/A, 1989.

MOORE, Alan, LLOYD, David. *V de Vingança*. Vol 2. Editora Globo S/A, 1989.

MOORE, Alan, LLOYD, David. *V de Vingança*. Vol 3. Editora Globo S/A, 1989.

MOORE, Alan, LLOYD, David. *V de Vingança*. Vol 4. Editora Globo S/A, 1990.

MOORE, Alan, LLOYD, David. *V de Vingança*. Vol 5. Editora Globo S/A, 1990.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 1. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 2. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 3. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 4. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 5. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 6. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 7. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 8. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 9. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 10. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 11. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

MOORE, Alan, GIBBONS, Dave. *Watchmen*. Vol 12. São Paulo: Editora Abril S/A, 1999.

V de Vingança. Direção: James McTeigue. Warner Bros Pictures, 2006. DVD (132 min).

Metropolis. Direção: Fritz Lang. Classicline, 1927. DVD (148 min).

Laranja Mecânica. Direção: Stanley Kubrick. Warner Bros Pictures, 1971. DVD (137 min).

Brazil. Direção: Terry Gilliam. Embassy Internacional Pictures, 1985. DVD (131 min.).

Watchmen. Direção: Lawrence Gordon, Lloyd Levin. Paramount Pictures e Warner Bros Pictures, 2009. (162 min).

Blade Runner. Direção: Ridley Scott. Warner Bros Pictures, Ladd Company, Shaw Brothers. 1985. DVD (117 min).

Mad Max. Direção: George Miller. Kennedy Miller Productions, Crossroads, Mad Max Films. 1979. DVD (93 min).

Planet of the Apes. Direção: Franklin J. Schaffner. Twentieth Century Fox Film Corporation, APJAC Productions. 1968. DVD (117 min).

1984 (Nineteen Eighty-Four). Direção: Michael Radford. Umbrella-Rosenblum Films Production, Virgin Benelux. 1984. DVD (113 min.)

Admirável Mundo Novo. Direção: Burt Brinckerhoff. Universal Television 1980. DVD (180 min).

Berlim: sinfonia da Metrópole. Direção: Walter Ruttmann. Deutsche Vereins-Film, Les Production Fox Europa. 1927. DVD (74 min).

2. FIGURAS PRESENTES NO MAPA DE IMAGENS

Imagens dos painéis do Atlas Mnemosyne (WARBURG, Aby), podem ser encontradas online nos seguintes endereços:

Link: <http://warburg.library.cornell.edu/> Acesso em: 15/10/2015

Link: <http://www.egramma.it/eOS2/atlante/> Acesso em: 15/10/2015

Banco de fotografias do Instituto Warburg:

Link: http://warburg.sas.ac.uk/vpc/VPC_search/main_page.php Acesso em: 15/10/2015

Livros:

UZZANI, Giovanna (org.) *Surrealismo. Visual Encyclopedia of Art*. Florence, Italy: SCALA Group, 2009.

De Chirico. Il Grande Metafisico. New York, The Museum of Modern Art. Óleo sobre tela. 104,5 x 69,8 cm. 1917-1918.

Hans Bellmer. A boneca. Variações, fotografia a preto-e-branco. 19,5 x 30 cm. Musée Cantini, Marseilles. 1933.

Hans Bellmer. A boneca. Variações, fotografia. 19,5 x 30 cm. Coleção privada.

ASTON, Margaret (org.). *The Renaissance Complete*. London: Thames & Hudson Ltd, 2013.

Wentzel Jamnitzer, (1508-1585). *Perspectiva Corporum Regularium*. Disponível em: <http://www.arsgravis.com/?p=148> Acesso em: 25/08/2015.

BETTS, Moff. *The human body*. Glastonbury: British Library; Wooden Books Ltd., 2004.

Imagens da internet:

Midtown, New York City, as viewed from Rockefeller Center. Foto tirada na década de 1930. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:New_York_City_Midtown_from_Rockefeller_Center_NIH.jpg

Grosses Schauspielhaus , Berlin , Germany , 1920 - Designed by Hans Poelzig. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fes_Schauspielhaus#/media/File:Grosses_Schauspielhaus.jpg Acesso em: 10/10/2015.

Joe Rosenthal. Foto da Bandeira Americana em Iwo Jima. 23 de fevereiro de 1945. Disponível em: <http://fotonahistoria.blogspot.com.br/2012/05/bandeira-norte-americana-em-iwo-jima.html> Acesso em: 10/10/2015.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. “Elogio da profanação”. In: *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. “O autor como gesto”. In: *Profanações*. São Paulo: boitempo, 2007

AGAMBEN, Giorgio. “Aby Warburg e a ciência sem nome”. In: _____. *A potência do pensamento*. Ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia de prosa*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

ALLOA, Emmanuel. (org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ANTELO, Raul. “A imanência histórica das imagens”. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia.(orgs.) *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau, SC: Nova Letra; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

ANTELO, Raul. *Potências da imagem*. Chapecó: Argos, 2004.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas, SP: Papirus, 2012.

ASTON, Margaret (org.). *The Renaissance Complete*. London: Thames & Hudson Ltd, 2013.

BARROS, José D’Assunção. “A cidade-cinema pós-moderna: uma análise das distopias futuristas da segunda metade do século XX”. In: *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. São Paulo: Ed. UNESP, 2009.

BATAILLE, Georges. *Lascaux: o el nacimiento del arte*. Córdoba, Argentina: Álcion Editora, 2003

BATAILLE, Georges. *A conjuração sagrada*. IN: Revista Acéphale. Trad. F. Scheibe. Florianópolis: Cultura e Barbárie Editora, 2013.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BELTING, Hans. *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

BENJAMIN, Walter. “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas Vol 1. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. “Paris: capital do século XIX.” In: *Textos de Walter Benjamin*. Org. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. 2ª Edição, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Org. Michel Löwy. São Paulo: Boitempo, 2013.

BERGMAN, Ronald. *Isms pra entender o cinema*. São Paulo: Ed. Globo, 2010.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das letras, 2007.

BLANCHOT, Maurice. “Nacimiento del arte.” In: *La risa de los dioses*. Madrid: Taurus Ediciones, S.A., 1976.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita: A experiência limite*. São Paulo: Escuta, 2007.

BLANCHOT, M. *Depois do golpe*. Ensaio precedido por O ir-e-vir Eterno (O idílio – A última palavra. São Paulo: Lumme Editor, 2012.

CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMPOS, Daniela Queiroz. *Entre o eucronismo e o anacronismo: percepções da imagem na coluna garotas do Alceu*. (Tese de Doutorado em História). Florianópolis: UFSC, 2014.

CEIA, Carlos. “Distopia”. In: E-dicionário de termos literários. 2010. Acessível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=759&Itemid=2 Acesso em: 15/09/2013.

COLI, Jorge. “Arte e Pensamento”. In: FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (orgs.) *Encantos da imagem*. Estâncias para a prática historiográfica entre história e arte. Florianópolis: Letras contemporâneas, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

D’ANGELO, Martha. *A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin*. Revista Estudos Avançados 20 (56), p.237-251. Rio de Janeiro, 2006.

DENISON, Edward (org.). *Arquitetura: 50 conceitos e estilos fundamentais explicados*. São Paulo: publifolha, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos dias de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos e o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUARTE, Rodrigo. *Indústria cultural e meios de comunicação*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DUPAS, Gilberto. *O mito do progresso*, ou o progresso como ideologia. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ECO, Umberto. *Pós-escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FERRO, Marc. *Cinema e História*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FERREIRA, A. B. H. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 2ª edição. Rio de Janeiro. Nova Fronteira. 1986.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. *Tecnologia e estética do racismo: ciência e arte na política da beleza*. Chapecó: Argos, 2007.

FLORES, Maria Bernardete Ramos. “Tempo e destempo na história.” In: VOJNIAK, Fernando. *História e linguagens: memória e política*. Jundiaí, São Paulo: Paco editorial, 2015.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. (orgs.). *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau, SC: Nova Letra; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2010.

FLORES, Maria Bernardete Ramos; VILELA, Ana Lucia. “Apresentação. Encantos da imagem: entre história e arte.” In: _____. (orgs.). *Encantos da imagem: estâncias para a prática historiográfica entre história e arte*. Blumenau: Letras contemporâneas, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HARVEY, David. “Modernidade e modernismo” In: *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HUYSEN, Andreas. *Culturas do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto: museu de Arte do Rio, 2014.

JACOBY, Russell. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

KOSELLECK, Reinhart. “Quão nova é a modernidade?” In: _____. *Estratos do tempo. Estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, PUC-Rio, 2014.

LESTER, Toby. *O fantasma de Da Vinci*. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

LEVY, Nelson. *Crítica e utopia*. Rio de Janeiro: Garamond, 2012.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora*. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LIMA, Carlos. *Genealogia dialética da utopia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

LISSOSKY, Mauricio. *A vida póstuma de Aby Warburg: porque seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?* Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.0, n.2, p.305-322. Maio-ago, 2014.

LÖWY, Michael. “Walter Benjamin, crítico da civilização”. In: BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. São Paulo: Boitempo, 2013.

LURKER, Manfred. *Dicionário de simbologia*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LYNTON, Norbert. “Expressionismo”. In: STANGOS, Nikos. *Conceitos da arte moderna: com 123 ilustrações*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2000.

MAGRITTE, René. “Duas cartas de René Magritte”. In: FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. São Paulo: Paz&Terra, 2014.

MARIANO, Silvana Aparecida. *O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo*. Rev. Estud. Fem. vol.13 no.3 Florianópolis Sept./Dec. 2005 Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300002#nt01 Acesso em: 08/10/2015.

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. “A imagem entre proveniência e destinação”. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2015.

MORAES, Eliane R. “Posfácio” In: BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: LP&M, 1987.

NANCY, Jean-Luc. “Imagem, mimesis & méthexis”. In: ALLOA, Emmanuel. (org.) *Pensar a Imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrutu, 2008.

NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Trad. Antonio Tudela Sancho. Madrid: Arena, 2006.

OLIVEIRA, Fabiano de Almeida. “Reflexões críticas sobre Weltanschauung”. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Mantenedora/CPAJ/revista/VOLU ME XIII 2008 1/Reflexoes Criticas sobre Weltanschauung - Fabiano de Almeida Oliveira.pdf> Acesso em: 08/10/2015.

PESAVENTO, Sandra J. “imagens, memória, sensibilidades: territórios do historiador. In: PESAVENTO, Sandra J.; RAMOS, Alcides Freire.; PATRIOTA, Rosângela. (orgs). *Imagens na história*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

PIRANDELLO, Luigi. *Um, nenhum e cem mil*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

POE, Edgar Allan. "The Devil in the belfry". In: *Complete Stories and Poems of Edgar Allan Poe*. New York: Doubleday Dell Publishing Group, Inc., Sem ano.

PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (org.) *História da vida privada 5: Da Primeira Guerra a nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

QUARTA, Cosimo. Utopia e distopia agli inizi dell'evo moderno. Due realismi a confronto: Machiavelli e More. In: *utopia and utopianism*. Rivista di Studi Utopici. N.4 Madrid, the University book, 2013. Disponível em: <http://www.utopiaandutopianism.com/9.UTP4.Utopia.QUARTA.pdf> ou <http://www.utopiaandutopianism.com/utp4.3.html> Acesso em: 10/09/2015.

RAMPLEY Apud LISSOVSKY, Mauricio. *A vida póstuma de Aby Warburg*: porque seu pensando seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas, v.0, n.2, p.305-322. Maio-ago, 2014

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. "o conceito de anacronismo e a verdade do historiador". In: SALOMON, Marlon (org.) *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

SALOMÉ, Lou-Andreas. "O erotismo e a arte". In: *Reflexões sobre o problema do amor e O erotismo*. Trad. Antonio D. Abreu. São Paulo: Landy Editora, 2005.

SAMAIN, Etienne. “As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens”. In: _____. (org.) *Como pensam as imagens*. Campinas: Unicamp, 2012.

SCHÖPKE, Regina. “pensamento”. In: _____. *Dicionário filosófico*. Conceitos fundamentais. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

SCHEIBE, Fernando. “Um periódico intempestivo”. In: Revista *Acéphale*. A conjuração sagrada. Vol 1. Trad. F. Scheibe, Florianópolis, SC: Cultura e Barbárie Editora, 2013.

TONIN, Thays. “*Eles erradicaram a cultura*”: a distopia de *V de Vingança* e a releitura hollywoodiana pós-11/09. 2013. 98pp. (Trabalho de conclusão de curso). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

UZZANI, Giovanna (org.) *Surrealismo. Visual Encyclopedia of Art*. Florence, Italy: SCALA Group, 2009.

VASARI, Giorgio. *Vida dos artistas*. Condensado e editado com comentários de Betty Burroughs. São Paulo: Martins Fontes, 2011

WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WAIZBORT, Leopoldo. “Apresentação.” In: WARBURG, Aby. *Histórias de fantasmas para gente grande*: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade*: de Coleridge a Orwell. Trad. Vera Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

XAVIER, Ismail. “A alegoria langiana de babel e o monumental: Metrópolis e seu descompasso com a visão política da modernidade em Walter Benjamin”. In: MACHADO, Carlos. MACHADO JR, Rubens. VEDDA, Miguel (orgs.). *Walter Benjamin*: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Editora UNESP, 2015.